Les visites nocturnes, l'impact de la nuit sur l'expérience de visite : le cas de la cour Marly au musée du Louvre

Floriane Germain

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ÉCOLE DOCTORALE

537 - Culture et Patrimoine

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCOLE DU LOUVRE

PROGRAMME INTERNATIONAL DE DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

Thèse de doctorat conduite en vue de l'obtention des grades :

DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

et

PHILOSOPHIÆ DOCTOR, PH. D

FLORIANE GERMAIN

LES VISITES NOCTURNES, L'IMPACT DE LA NUIT SUR L'EXPÉRIENCE DE VISITE : LE CAS DE LA COUR MARLY AU MUSEE DU LOUVRE

Sous la direction de Monsieur le Professeur Daniel Jacobi et de Madame la Professeure Catherine Saouter, ainsi que de Madame Marie-Clarté O'Neill

Soutenue le 25 juin 2014

Jury

Madame la Professeure Catherine SAOUTER, Université du Québec à Montréal

Madame la Professeure Marie-Pierre FOURQUET-COURBET, Université d'Aix-Marseille

Madame Marie-Clarté O'NEILL, École du Louvre, Paris

Monsieur le Professeur Daniel JACOBI, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur Jason LUCKERHOFF, Université du Québec à Trois-Rivières

Monsieur le Professeur Raymond MONTPETIT, Université du Québec à Montréal

Monsieur le Professeur Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Les visites nocturnes, l'impact de la nuit sur l'expérience de visite : cas de la cour Marly au musée du Louvre.

Résumé :

Cette thèse examine l'influence de la nuit sur la réception d'une visite de musée. Elle propose d'envisager le paramètre horaire comme participant de la construction de l'expérience et plus largement du sens donné à sa visite. Or, ce rapport de la nuit à l'expérience de visite est encore peu interrogé malgré les nombreuses occasions qui permettent de visiter de nuit des institutions culturelles telles que les musées ou les monuments historiques.

L'analyse phénoménologique et sémiotique de cette situation de réception permet de comprendre ce que les visiteurs vivent et ressentent au cours d'une visite nocturne. Elle révèle une variation du sens qui se construit autour de l'émergence de la nuit à la fois comme donnée physique, naturelle, dans l'exposition et comme donnée mentale dans l'état d'esprit des visiteurs.

À travers l'étude comparative de la réception de la cour Marly au musée du Louvre, de jour et de nuit, c'est l'univers du discours des visiteurs qui est mis en question. Les interactions entre la nuit, les visiteurs et l'exposition marquent, par rapport à la journée, un processus de transformation du sens donné par le message de l'exposition et du sens reçu par les visiteurs. Autrement dit, le changement lumineux intervenant entre jour et nuit influence la recomposition du discours de l'exposition par les visiteurs de nocturnes. La dimension émotionnelle ainsi que la fantasmatique de la nuit interviennent dans l'interprétation du discours de l'exposition et le transforment.

Mots clefs : nuit - réception - expérience de visite - interprétation - variation du sens - exposition - musée - phénoménologie - fantasmatique - visite nocturne

Abstract

The aim of this work is to analyse the impact of the night on the visitors' experience. Here, the time of the day is considered as a parameter of the process of meaning building within the visitor's experience.

The link between visitors' experience and night has not yet been thouroughly researched although a lot of cultural events take place at night time and provide and occasion for visiting museums.

The phenomenological and semiotic analysis of the night impact, and perception, lead to the understanding of the emotional experience of the visitors during a night time visit. It reveals a variation of the meaning created by the apparition of the actual night in the museum and of the idea of night in the visitors' mind.

A night and day comparison of the reception of the cour Marly, in the musée du Louvre, questions the visitors' speeches. It shows a network of interactions between the night, the visitors and the exhibition which initiates a transformation of the meaning given by the exhibition and received by the visitors.

In other words, the lighting modification between night and day affects the reconstruction of the exhibition's message operated by the visitors at night. The emotional aspect as well as the night phantasmagoria partake in the interpretation of the exhibition's message and change it.

Key words: night - reception - visitors' experience - interpretation - meaning changes - exhibition - museum - phenomenology - phantasmagoria - night visit

Remerciements

Cette recherche n'aurait pu voir le jour sans l'aide et la participation de nombreuses personnes.

Je tiens en premier lieu à remercier l'École du Louvre, institution qui m'a appris à aimer le travail de recherche et m'a soutenue tout au long de ma démarche d'apprenti-chercheur. Je remercie Marie-Clarté O'Neill qui, la première, a perçu l'intérêt de la recherche et l'a soutenue depuis ses balbutiements lors de mon Master à l'École du Louvre.

Mes remerciements vont également à mes directeurs de thèse sans qui rien n'aurait été possible. Tout d'abord Catherine Saouter, qui, depuis le Québec, par son attention et ses relectures a rendu possible la réalisation de cette recherche et sa conceptualisation. Ensuite, Daniel Jacobi, qui a su soutenir et guider mon cheminement intellectuel tout en me laissant la liberté nécessaire à sa construction. Je lui dois un grand merci pour ses remarques et ses conseils qui ont permis à ma pensée et à mon écriture d'évoluer et de s'enrichir.

Je tiens à remercier également Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Jason Luckerhoff qui ont accepté de participer au jury.

Cette thèse comportait une partie de recherche sur le terrain à la base desquelles l'enquête du département de la politique des publics de la Direction générale des patrimoines sur la *Nuit européenne des musées* a été d'une grande aide. Je tiens à remercier dans ce cadre Jacqueline Eidelman et Anne Jonchery qui m'ont fait partager leurs connaissances.

Je remercie également toute l'équipe du laboratoire Culture et Communication de l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse qui m'a appris le travail de thèse avec bonne humeur.

L'avancement de mon travail doit également aux remarques constructives de mes collègues doctorants parmi lesquels je tiens à remercier particulièrement JiEun Park, Caroline Buffoni, Camille Jutant, Fanny Dutoyer, Gaëlle Lesaffre, Camille Moulinier, Noémie Couillard, Nicolas Navarro, Maylis Nouvellon et Jessica Cendoya.

Je tiens aussi à remercier mes proches qui m’ont supporté pendant ce long trajet qu’est la thèse et m’ont soutenus au quotidien en me donnant des raisons de rire et d’espérer dans les moments de doute. Merci particulièrement à Raphaëlle Bénard pour son énergie et ses remarques attentives mais aussi à mes parents pour leur soutien indéfectible. Enfin, je remercie tout particulièrement Nicolas Bauchard qui en partageant ma vie a vécu avec moi toutes les étapes de cette recherche et a su me motiver pour parvenir à son achèvement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES

LISTE DES TABLEAUX

LISTE DES PHOTOGRAPHIES

INTRODUCTION

Une visite de musée qui se déroule de nuit, à un horaire aménagé à cet effet, génère-t-elle une expérience de visite singulière ? Cette thèse explore l'influence de l'environnement nocturne sur les pratiques de découverte d'une exposition. La différence de contexte, visite de jour ou de nuit, reconfigure-t-elle l'interprétation de l'exposition qu'une personne construit au cours de son expérience de visite ?

Pour répondre à cette interrogation, un ensemble de recherches a été mis en place sur des pratiques de visite d'exposition en tant qu'elles témoignent et résultent, d'une part, de perceptions éprouvées, et d'autre part de représentations, préalables ou non, d'un échantillon de visiteurs. Et ce dans le but de mettre en évidence l'influence éventuelle de la nuit et d'une ambiance nocturne sur le processus d'interprétation, et de création de sens de personnes réellement engagées dans une expérience de visite, soit de jour, soit de nuit. Par la comparaison de pratiques de visite diurnes et de pratiques de visite nocturnes, c'est l'idée de la variation du sens qui est interrogée.

Cette introduction a pour but de présenter la démarche mise en œuvre pour cette recherche. Elle développe, dans un premier temps, une revue de la question sur les paramètres classiquement cités et susceptibles d'influencer l'expérience de visite. Dans un deuxième temps, elle explore le domaine des études sémiotiques et sociologiques de la réception. Ces deux étapes permettent de construire le cadre théorique dans lequel se conduira l'exploration d'un éventuel *effet nuit* au sein d'une pratique culturelle, celle de la visite d'une exposition dans un musée.

Dans un troisième temps, il s'agit de saisir les rapports dynamiques entre les trois pôles qui permettent de penser l'expérience de la nuit dans la pratique de visite : la nuit, les perceptions et la création du sens. La compréhension de ces rapports

permet de conceptualiser une problématique qui prend en compte les différents paramètres susceptibles de jouer sur l'expérience de visite de nuit.
Enfin, l'adaptation de cette problématique aux terrains d'enquête choisis sera décrite pour une analyse phénoménologique dans le sens de l'école de Constance, c'est-à-dire qui lie à la fois le texte (i.e. l'exposition) comme structure donnée (le signe) et sa réception ou perception par le lecteur ou le spectateur (i.e. le visiteur).

Les différents paramètres étudiés dans l'expérience de visite d'un musée ou d'une exposition

Cette recherche sur la nuit part du constat qu'en dépit de l'essor récent des ouvertures nocturnes, peu d'institutions patrimoniales et culturelles ont analysé leur potentiel en d'autres termes que la fréquentation. Ce développement des nocturnes, notamment dans les musées, semble être plus un symptôme de la multiplication de l'offre muséale et de sa diversification qu'un mouvement réfléchi basé sur les particularités de cet espace-temps. Elles suivent le rythme de la société en proposant une ouverture élargie au-delà des heures traditionnelles pour toucher un public ciblé, surtout jeune et actif. Cet élargissement des horaires vers des ouvertures en soirée ne prend donc pas en compte la spécificité du nocturne et de la nuit. Ce changement contextuel ne semble pas considéré par les institutions en tant que contexte singulier. Elles impliquent pourtant une différence d'ambiance lors des nocturnes, comme les *Nocturnes jeunes* du musée du Louvre dont la phrase d'accroche a longtemps été « découvrir le musée autrement ».
Visiter de nuit est à la fois une modification de l'espace-temps (de l'agenda du visiteur) et un facteur, un paramètre, susceptible d'influer sur la pratique de visite. La particularité du paramètre *nuit* est qu'en tant que contexte de visite, il implique un changement susceptible d'être perçu par les visiteurs dans leur pratique sociale de la visite mais aussi dans leur expérience personnelle de la visite. La nuit est un paramètre ambigu, difficile à cerner, elle joue sur la réalité physique objective puisque c'est une donnée physique naturelle: il fait nuit. Dans un même temps, le changement contextuel entraîne et provoque une perturbation de la perception du

monde : la nuit joue également sur la subjectivité et la fantasmatique ; c'est une donnée mentale. La nuit est donc un stimulus qui agit sur les sens (les perceptions) mais aussi sur les représentations (sociales et mentales).
Les travaux de la psychologie cognitive moderne suggèrent que la réponse au stimulus, c'est-à-dire l'expérience de visite de nuit, ne peut être analysée indépendamment de la personnalité des visiteurs. L'analyse de l'influence de la nuit sur les visiteurs suppose un va et vient entre ce qu'il ressent et sa représentation de la visite de nuit. Étudier les visites nocturnes dans un musée d'art, plus particulièrement l'impact de la nuit sur l'expérience de visite, implique de ce fait d'explorer au moins deux pistes simultanément : la pratique de visite de nuit et ses effets objectifs et observables ; ainsi que la représentation de l'expérience de visite, par nature subjective, lors de nocturnes proposées par ces musées.

De nombreuses études sont concentrées sur les paramètres contextuels et psychologiques propres à l'expérience de visite. Certains de ces paramètres pourraient-ils élucider le cas de l'expérience de visite de nuit ? Des pistes de réflexion sont-elles accessibles dans les recherches sur l'expérience de visite ? Un panorama rapide des facteurs impliqués dans l'expérience de visite et des approches utilisées permet d'affirmer que la réception des expositions par les visiteurs est une question que se posent professionnels et chercheurs. Une importante littérature traite de ces questions, principalement dans le cadre d'évaluations d'évènements (expositions temporaires).
Les données les plus communes sont des données socio-démographiques telles que l'âge, le genre, le niveau de diplôme, la classe sociale, la familiarité, le capital culturel, l'origine géographique, le tourisme etc. Elles se sont popularisées à la suite des travaux de Bourdieu (1969) et de la théorie de la reproduction dans le cadre de la sociologie de la consommation culturelle. Ces études ont le mérite d'explorer les profils des visiteurs, mais elles n'apportent que des informations trop globales pour permettre d'étudier finement un éventuel impact psychologique de la nuit.

C’est donc plutôt du côté de la psychologie et des sciences de l’éducation que des chercheurs se sont intéressés aux processus de compréhension et d’interprétation de visiteurs en particulier. À la suite de Falk et Dierking (1992), il s’agit de prendre en compte le fait que l’expérience muséale se construit autour d’un contexte personnel (l’agenda personnel du visiteur, ses connaissances passées, ses attentes…), d’un contexte physique (le musée lui-même comme cadre physique de cette expérience) et d’un contexte social constitué de l’ensemble des personnes participant à l’expérience de cette visite, c'est-à-dire les éventuels compagnons du visiteur (constituant le contexte social intime) mais aussi toutes les personnes qui lui sont étrangères (autres visiteurs, guides, surveillants etc.). L’expérience de visite devient ainsi une expérience éphémère et dynamique, une relation qui se construit de façon unique, chaque fois qu’une personne entre dans un musée singulier.

Ce qui ressort des études de Falk (2012), c’est le côté profondément personnel des visites de musées et combien pour chaque individu celles-ci sont liées à son identité. Selon lui, la quasi-totalité des visites de musées est configurée autour de l’identité personnelle du visiteur et particulièrement de sa construction ou de son renforcement. C’est pour lui le principal déclencheur d’une visite de musée et c’est donc ce que les visiteurs souhaitent expérimenter au cours de leur visite. Ces identités et self-aspects configurent alors des types de visite selon les buts des visiteurs. Cette recherche révèle que la majorité des visiteurs arrive dans la plupart des types de musées avec des motivations différentes. De plus, les self-aspects liés à l’identité sont dépendants du musée, de son contenu, du comportement et des interactions des visiteurs dans ce contexte et surtout, de la signification qu’ils retirent et mémorisent de l’expérience de visite à l'issue de cette dernière.

Puisque des traits de personnalité peuvent influencer la visite d’un musée, la pratique de la visite diffère selon les individus. Chaque pratique de visite se réfère à la construction ou l’affirmation d’une image de soi entrant en résonance avec une image du visiteur de musée (Gottesdiener et al., 2008). L’étude des facteurs liés à la personnalité même des visiteurs en relation avec des facteurs liés au contexte physique et au contexte social ne s'oppose pas aux théories macro

sociologiques de Bourdieu. Elle permet d'explorer l'expérience des visiteurs quel que soit leur rapport à la culture des élites. Il s'agit donc de comprendre comment la pratique culturelle de la visite de nuit se constitue au sein d'un ensemble qui, d'après les études de publics réalisés dans les institutions culturelles depuis les années 60, obéit à une tendance sociologique qui accentue les inégalités plus qu'elle ne les corrige.

Le contexte mental de la visite de nuit, comprend donc de nombreux facteurs qui ont été analysés dans la construction de l'expérience de visite à travers notamment les motivations personnelles puis le comportement dans l'exposition. Parmi ces facteurs, beaucoup proviennent du visiteur lui-même, de son passé, de ses connaissances, de ses envies. La nature du paramètre nuit fait que son effet dans l'expérience personnelle des visiteurs ne devrait se mesurer qu'à travers des indices relevés dans leurs perceptions et leurs représentations. Lorsque les représentations sont étudiées en rapport à l'expérience de visite, elles sont considérées comme liées à un thème, proposé par l'exposition, ou liées à l'imagination du visiteur, souvent par rapport à ce qui lui est proposé dans l'exposition

Ces représentations sont rarement considérées comme dépendantes du contexte temporel de visite ; il n'est guère envisagé que l'univers du discours diurne proposé par l'exposition soit différent de l'univers du discours nocturne. Il semble pourtant que ce paramètre soit à prendre en compte dans l'optique des rapports dynamiques entretenus entre contexte personnel, contexte physique et contexte social.

L'influence d'un paramètre tel que la nuit est peut-être à rapporter à des études liées à l'exposition en elle-même, à son contexte spatial et physique. Les études concernant le contexte physique du musée sont à rattacher à l'étude et l'évaluation de la muséographie et à l'organisation du musée. Ces données sont à rapprocher des observations de visiteurs qui permettent de rapporter les effets d'éléments d'exposition. Le sens de circulation, le temps passé devant les œuvres, l'attraction d'un objet ou d'un élément de l'exposition sont étudiés dans ce contexte comme

marqueurs reflétant l'expérience de visite. C'est ainsi que le design de l'exposition, la nature des expôts mais aussi les lumières, couleurs et ambiance sont considérés comme des paramètres susceptibles de produire un effet d'attraction, ou de répulsion, sur les visiteurs. En tant que contexte temporel de la visite, la nuit ne pourrait-elle pas avoir une influence sur ces paramètres eux-mêmes ? L'obscurité extérieure peut par exemple inciter à augmenter les éclairages artificiels d'une exposition, d'une pièce du musée, et ainsi en donner, peut-être, une image différente.

Bitgood (2011) a étudié ces paramètres du contexte spatial, par l'observation, en relation avec les motivations des visiteurs. Il construit ainsi une théorie du rapport entre le bénéfice supposé par un visiteur pour aller voir tel expôt et le coût physique et intellectuel du déplacement. Les avis, les choix des visiteurs seraient donc motivés à la fois par des caractéristiques intrinsèques aux expôts (leur intérêt supposé par le visiteur), des caractéristiques extrinsèques aux expôts comme la muséographie ou la mise en lumière, mais aussi par des caractéristiques personnelles, telles que Falk (2009) a pu les décrire. Une expérience de visite se construit par une combinaison entre les motivations personnelles des visiteurs (le contexte social mais aussi mental) mises en parallèles avec des stimulations extrinsèques (la muséographie par exemple). L'expérience des visiteurs est donc changeante suivant la situation personnelle du visiteur, ses expériences personnelles, ses goûts, et selon l'environnement dans lequel elle a lieu, les stimulations sensorielles, la manière d'interpréter le musée, l'espace et la disposition des objets.

Jouant possiblement sur tous ces domaines à la fois, la nuit pourrait donc être perçue comme un facteur influençant l'expérience de visite. La cohérence des effets supposés de la nuit comme modification de l'ambiance du musée, sur l'agenda des visiteurs et leurs motifs de visite mais également sur le contexte social (avec qui s'effectue une visite la nuit et comment cette pratique culturelle est-elle perçue par rapport à une visite de jour ?), conduit à la considérer comme un facteur important pouvant influencer la réception de l'exposition. Pourtant, ce facteur n'a pas encore été étudié par les recherches portant sur l'expérience de

visite. Elles se focalisent sur le contexte restreint en tant que lieu d'exposition avec des propriétés matérielles comme la lumière, ainsi que sur la personnalité des visiteurs et leur interprétation de ce qu'ils voient, par quoi ils sont influencés. Les motifs de visite comme la typologie de comportements ont été finement étudiés ainsi que l'agenda des visiteurs ; mais on ne trouve pas de trace de l'influence du moment de la journée et encore moins de la nuit. Le changement temporel ne semble pas exploré alors que le temps est un paramètre très important dans les études de réception des expositions (calcul, attraction, rétention etc.).

Pour insérer le paramètre de la nuit dans l'étude de l'expérience de visite, il faut donc construire un modèle d'étude de l'interprétation du sens de l'exposition susceptible de subir des variations. Un modèle élargi qui dépasse le contexte spécifique du musée et s'étende aux conditions spatio-temporelles de la visite.

La réception envisagée comme un moment particulier s'insérant dans l'expérience plus large de la vie quotidienne permettrait de prendre en compte l'effet nuit sur l'expérience de visite. En effet, le rythme récurrent jour/nuit, quotidiennement répété, influencerait notre comportement et notre perception du monde à notre insu. Les études sémiotiques et sociologiques sur la réception des œuvres ne devraient-elles pas inclure ce contexte spécifique dans les recherches sur l'expérience de visite ?

La réception des œuvres

Les différents paramètres susceptibles d'influencer l'expérience de visite ont montré l'importance de l'individu, de ses attentes, de son imaginaire, de ses motivations et du contexte. La réception d'une exposition fonctionne donc de manière complexe, car elle prend en compte tous ces paramètres dans la création du sens.

Dans cette volonté d'individualiser la réception d'une œuvre, la sociologie de la réception telle que conceptualisée par Passeron (2006) se différencie de la sociologie de la consommation culturelle de Bourdieu. En effet, la sociologie de la réception des œuvres s'intéresse au processus de signification qu'un spectateur confère à une œuvre donnée. Ces significations varient d'un individu à l'autre et

d’une œuvre à une autre. Il ne s’agit donc plus d’une étude de substance, immuable, mais de l’étude d’une relation dialogique, et dynamique. Il devient alors possible de prendre en compte la variation des paramètres de l’expérience de visite. Dans l’étude de l’expérience de visite de nuit, la proposition de Passeron crée l’opportunité d’envisager la variation du sens. Deviendrait-il alors possible d’étudier les actes sémiques générés par la nuit au cœur de l’expérience de visite et donc de la réception de l’exposition ? Ces actes sémiques de la nuit sont-ils différents de ceux du jour ou subissent-ils une variation mesurable ?

Pour résoudre ces questions, il faut dépasser la classification générique du visiteur de musée, notamment basée sur les rapports de classes et les critères socio-démographiques, pour étudier des cas particuliers et identifiés : des visiteurs. Il paraît probable que l’impact de la nuit sur la réception ne soit en effet accessible qu’à travers l’étude de l’expérience de visite sous un angle individuel et intime : à travers l’agenda, les motivations, les perceptions et les représentations. L’interprétation du visiteur devient alors l’élément principal de l’étude de la réception des œuvres, et plus largement de l’exposition.

L’influence supposée de la nuit à la fois sur le contexte global de la visite et sur l’univers mental des visiteurs suppose des liens forts, des rapports dynamiques entre l’exposition et les visiteurs. Pour que la nuit ait une influence sur ces deux plans, cela suppose que l’exposition ne fonctionne pas sans le visiteur et son actualisation du message de l’exposition.

Eco (2008) a développé le modèle de la coopération interprétative des lecteurs d’un texte. Non seulement, ils actualisent le texte par leur lecture personnelle, mais en plus leurs idées, connaissances, imaginations s’insèrent dans les espaces de jeu du sens du texte, dans les interstices laissés en blanc par l’auteur. L’initiative interprétative appartient donc au lecteur.

La théorie texte ouvert, rejoint le principe d’une exposition proposant un message à l’aide de différents registres sémiotiques (les objets, leur spatialisation, la muséographie mais aussi les aides à l'interprétation telles que les étiquettes). Par sa complexité sémiotique, le sens produit par l’exposition ne peut être qu’ouvert, sujet à interprétation personnelle étant donné que le discours de l'exposition est

lui-même ouvert, accessible par différentes entrées. Cette idée est renforcée par le fait que, selon Passeron (2006), la réception artistique est forcément individualisée et caractérisée.

Ainsi, le visiteur, tout comme le lecteur, est partie prenante de la création du sens de l'exposition, ne serait-ce que par son parcours conceptuel et corporel. De ce fait, la nuit pourrait avoir un double impact sur le texte-message de l'exposition. D'abord à travers le changement subi par l'organisation de ce message, notamment à travers l'ambiance qui peut changer les points d'attraction d'une muséographie ; ensuite, par une éventuelle variation des éléments mentaux des visiteurs, telles que les représentations et perceptions, qui lui permettent d'interpréter le sens de l'exposition. Pour reprendre Jauss, une signification non préexistante se constitue dans la convergence du texte et de sa réception.

> La structure virtuelle de l'œuvre a besoin d'être concrétisée, c'est-à-dire assimilée par ceux qui la reçoivent, pour accéder à la qualité d'œuvre ; l'œuvre « actualise la tension entre son « être » et notre « sens », de telle sorte qu'une signification non préexistante se constitue dans la convergence du texte et de sa réception, et que le sens de l'œuvre d'art n'est plus conçu comme une substance trans-temporelle, mais comme une totalité qui se constitue dans l'histoire même. (Jauss, 1990, p.232-233)

Il deviendrait donc possible de dire que c'est dans l'action de visiter que se construit le sens de l'exposition et de sa réception. La manière dont les visiteurs abordent leur visite devient alors primordiale dans l'interprétation qu'ils en feront puisque l'état d'esprit des visiteurs peut configurer les voies que prendra l'interprétation. De ce fait, la nuit ne pourrait-elle pas inciter les visiteurs à aborder l'exposition d'une manière différente ?

Eco (2008), en s'inspirant des travaux de Peirce (1978) sur le signe et son interprétation illimitée, a montré qu'il existe une infinité d'interprétations possible et que par conséquent l'auteur, comme le lecteur, déploient des stratégies d'interprétation basées notamment sur la connaissance de codes, commun ou non, qui forment l'encyclopédie permettant d'interpréter le texte.

Un même signe peut donc désigner différentes réalités en regard du contexte socio-culturel. Des changements sont possibles car la chaîne des interprétations est infinie même si l'univers du discours intervient pour limiter l'encyclopédie du

lecteur. Dans le cas de l'exposition, texte ouvert composant une expérience esthétique, il est donc possible que la nuit entraîne l'arrivée d'un autre univers de discours, d'une autre encyclopédie, qui élargirait les interprétations possibles de l'exposition (Passeron, 2006). En tant qu'objet signifiant, l'exposition peut donc voir ses propriétés interprétées différemment si le contexte de sa réception vient à changer. L'encyclopédie de la nuit pourrait ainsi interagir avec celle de la visite de musée et influencer la réception. Par ailleurs, ce sens est actualisé au fur et à mesure par le visiteur, lorsqu'il en ressent le besoin. Il fait donc le choix de privilégier certaines propriétés par rapport à d'autres. Le contexte de nuit pourrait induire une actualisation différente de l'exposition par l'incidence de nouveaux choix de signification.

Ces choix sont basés sur l'utilisation d'une encyclopédie selon la stratégie interprétative des lecteurs. Le sens provient d'unités de sens qui peuvent être nucléaires ou contextuelles (Eco, 2008). Cette production de sens reste implicite : le lecteur ne sélectionne pas entre ce qui est effectivement dit et exposé ou construit par lui selon ses besoins. En agissant ainsi, il aimante ou privilégie certaines propriétés tandis qu'il garde les autres sous narcose. La nuit pourrait participer à la construction d'un sens issu de sèmes nucléaires qui concerneraient les représentations et tout le contexte mental des visiteurs, et de sèmes contextuels propres au moment de la visite (Eco, 2008). La conjugaison de ces deux types de sèmes produirait alors un effet de sens « nuit ».

Il semble donc, qu'à l'instar de Jauss (1990), il faille prendre en compte tous les facteurs qui peuvent influer sur la réception. En actualisant l'œuvre, le récepteur modifie son sens selon un horizon d'attente précis. Le potentiel de signification de l'œuvre change selon le contexte. Jauss distingue l'effet, déterminé par l'œuvre et de ce fait garde des liens avec le passé où l'œuvre a pris naissance, de la réception, opéré par le destinataire actif et libre jugeant selon les normes esthétiques de son temps, qui modifie par son existence présente les termes du dialogue. Tout comme Falk (2012) le pointe déjà, l'individualité des visiteurs est importante pour l'étude de la réception. Notons au passage que les horizons d'attentes qui configurent l'interprétation de Jauss sont proches des motifs de

visite de Falk qui déterminent, en amont la visite de musée, ce à quoi le visiteur s'attend et ce qu'il y recherche. L'expérience de visite fait partie d'un tout ; elle est profondément individuelle et subjective puisqu'elle touche aux intérêts, connaissances et expériences antérieures, c'est-à-dire à l'histoire du visiteur.

Finalement, l'étude de la réception montre que pour comprendre l'expérience de visite dans ses particularités et l'effet de la nuit sur elles, il est préférable d'étudier des rapports dynamiques plutôt que des substances, puisque c'est l'acte de visite qui concrétise l'exposition. Il est dès lors possible que le sens soit actualisé selon des horizons d'attente et une encyclopédie influencés par la nuit. En effet, pour Jauss (1990), le potentiel de signification de l'œuvre change selon le contexte mais aussi selon des variables sociodémographiques et des motifs de visite. Le changement contextuel jour/nuit pourrait alors entraîner en lui-même des variations notamment par le changement d'univers de représentations et de perception. La nuit pourrait aussi entraîner des changements d'horizons d'attentes et de motifs de visite chez les visiteurs qui vont chercher à se créer ou à confirmer certains self-aspects faisant partie d'une identité différente de celle des visiteurs de jour. Toutes ces pistes de recherche impliquées par l'arrivée de la nuit dans un processus de réception et d'interprétation sémiotique tissent donc la problématique de cette recherche.

L'organisation de la thèse

La thèse se construit autour de trois grands chapitres qui soutiennent l'investigation de la variation du sens donné à la visite entre jour et nuit.

Le premier chapitre explore les référents théoriques de la visite de nuit. Il commence par le repérage et le décryptage des éléments qui composent la fantasmatique de la nuit. Les marques de la nuit identifiées sont, pour l'étude, les indices de l'influence de la nuit sur la réception des visiteurs. Le recensement des archétypes de la nuit permet ensuite d'analyser leur influence sur la perception de la visite de nuit.

La deuxième partie de ce chapitre s'organise autour des rapports entre la nuit et l'expérience de visite. Pour atteindre les indices d'un effet *nuit* sur la réception

des visiteurs, l'expérience de visite est envisagée comme perceptive et sensorielle avant tout : une expérience esthétique. L'analyse phénoménologique de ce processus permet de prendre en considération la personnalité, l'individualité des visiteurs, mais également le contexte de l'expérience perceptive.

La troisième partie de ce chapitre considère l'entrée sensible et phénoménologique comme une étape du processus d'interprétation des visiteurs. Elle explore le procédé de création du sens dans une exposition à travers la phénoménologie établie par Peirce.

La dernière partie du premier chapitre revient sur la nature d'une exposition muséale, et notamment sa conception en tant que média.

Le deuxième chapitre est consacré à l'application pratique du modèle de recherche et de la problématique élaborés lors du premier chapitre. L'application de ce modèle de recherche construit autour de l'étude de la variation du sens soulève plusieurs questions concernant le choix du lieu et de la méthodologie d'enquête.

La première partie de ce chapitre décrit précisément la nocturne en tant que pratique culturelle. Elle présente une typologie des nocturnes culturelles et de leurs représentations.

La deuxième partie du chapitre présente les résultats de l'enquête quantitative réalisée en 2012 pour la *Nuit européenne des musées*. Ils permettent de cerner plus précisément les publics d'une nocturne évènementielle, dans leurs composantes socio-démographiques mais aussi dans leurs représentations de l'évènement.

La troisième partie élabore une méthodologie d'enquête qualitative basée sur l'approche compréhensive. Elle permet d'aborder l'expérience de visite sous l'angle de l'individualité et de la subjectivité. Une étude préliminaire au Centre Pompidou met cette méthodologie à l'épreuve.

La dernière partie de ce deuxième chapitre explique les volontés et les contraintes qui ont déterminé le choix d'un terrain d'enquête principal : la cour Marly du musée du Louvre.

Le troisième chapitre de la thèse se consacre à l'étude proprement dite de l'expérience de visite de nuit au musée du Louvre dans une optique comparative avec la journée.

La première partie de ce chapitre s'applique à cerner l'influence de l'ambiance et de son changement sur la perception de l'exposition. Elle s'intéresse à l'interprétation sensorielle de la visite.

La deuxième partie de ce chapitre développe les rapports entretenus par les visiteurs avec les visites nocturnes et plus particulièrement l'image qu'ils s'en forment ainsi qu'à travers l'image de visiteurs qu'ils adoptent.

La dernière partie de ce troisième chapitre élabore le schéma de variation du sens entre jour et nuit à partir des résultats de l'enquête. Le récapitulatif de ces différentes variations révèle les paramètres qui transforment le processus de signification de l'expérience de visite.

CHAPITRE I

LA VISITE DE NUIT ET SES RÉFÉRENTS THÉORIQUES

Il est devenu possible, en de nombreuses occasions, de visiter de nuit des équipements culturels tels que les musées ou les monuments historiques. Les initiatives des monuments historiques tels que le château de Versailles, le château de Sceaux ou encore les châteaux de Vaux-le-Vicomte ou de Valençay, qui proposent des ouvertures pendant l'été pour visiter les jardins et les appartements aux chandelles ou bien encore pour assister à un feu d'artifice, sont relayées par des évènements de plus grande ampleur tels que la *Nuit blanche* parisienne ou la *Nuit européenne des musées*. Un domaine d'investigation particulier se construit peu à peu, s'élabore. Il est avant tout investit par des études qui prennent en compte une préoccupation majeure des musées et autres équipements culturels : la fréquentation. Ces études s'intéressent encore peu à ce qui fait une visite nocturne, à ce que les visiteurs vivent et ressentent au cours de cette expérience. Mais, pourquoi présupposer qu'une visite de nuit serait semblable à une visite de jour ? Puisque le contexte de visite est différent, l'ambiance est différente, l'expérience de visite doit alors être vécue comme différente. La mise en évidence de cette différence et son étude sont l'objectif de la thèse.

Pour établir que la nuit est différente du jour, il a fallu l'étudier d'un point de vue anthropologique. Qu'est-ce que la nuit pour l'Homme ou encore qu'est-ce que la nuit fait à l'Homme ? Cette étude conceptuelle de la nuit est principalement le fait d'historiens, de géographes ou encore depuis peu de psychosociologues. Leurs approches intéressantes pour le sujet contribuent à constituer le terrain de la nuit, de ses pratiques et de ses représentations. Toutefois, étant donné que leur objet d'étude est la ville la nuit d'un point de vue global et social et non l'étude du monde culturel la nuit, et encore moins des institutions telles que les musées, les informations apportées et théorisées ne peuvent avoir qu'une portée générale sur la recherche. La revue de bibliographie apporte donc principalement des

éclaircissements sur le temps de la nuit à l'échelle de la ville ou de la société décrivant le contexte général large de la visite de musée étudiée : la nuit.

Pour percevoir avec justesse l'expérience de visite de nuit, il faut considérer la nuit comme un contexte qui participe à la création de sens et au ressenti donné à la visite. Le terme contexte est donc entendu ici comme les circonstances et conditions qui entourent un évènement rejoignant ainsi la définition linguistique du contexte, reprise en communication, à savoir qu'il est l'un des facteurs de la communication qui influe sur le sens d'un message et qu'il correspond à l'environnement dans lequel la communication a lieu. Il est ainsi le cadre de perception à travers lequel on émet ou reçoit un message. La nuit ferait ainsi office de cadre spatio-temporel à la visite et est donc considérée comme le contexte de la recherche en tant qu'environnement, situation, de la visite muséale.
Un autre point important pour situer la nuit en tant que contexte de la recherche est de prendre en compte la forme sensible que peut emprunter le contexte comme une symbiose du réel et de l'imaginaire. La nuit mettrait ainsi en œuvre certains dispositifs symboliques suivant telle ou telle configuration culturelle et socio-économique, ici appliquées à la visite de musée.
La première étape de la mise en évidence d'un univers de la visite nocturne est l'étude du contexte de la nuit et de ses effets sur la perception du monde. Cette mise en évidence de la nuit se développe ensuite dans l'analyse du changement que sa présence peut apporter dans la visite d'une exposition.

Ce chapitre se propose donc d'étudier la plasticité des représentations de la nuit et ses modalités d'expression. Cette plasticité passe entre autres par l'étude des imaginaires nocturnes mais aussi par les effets de la nuit sur la perception. Ces deux composantes de l'expérience nocturne l'expliquent et la composent. Elles conditionnent l'imaginaire et les pratiques de la nuit. Ce sont tous ces aspects qu'il faut prendre en compte pour arriver dans un deuxième temps à décrire l'expérience de la nuit, ce qu'elle change à la perception de l'environnement et à son interprétation. La prise en compte des méthodes phénoménologiques de

perception du monde, notamment peircienne, permet d'envisager des phénomènes d'interprétation en contexte où la nuit et ses effets peuvent entrer en ligne de compte.

1.1 La plasticité, la perception et l'imaginaire de la nuit

La possible différence entre jour et nuit est accessible par le contexte large de la visite, à savoir la nuit. Or, cette notion de nuit fait appel au choix d'une approche anthropologique et plus précisément symbolique puisqu'il s'agit là d'un des archétypes majeurs de la construction de l'univers mental. Cette étude passe donc d'abord par un repérage de l'univers mental lié à la nuit. Sombres ou festives, la nuit supporte de nombreuses représentations qui s'incorporent à son image et à l'idée même de nuit. Ces représentations forment l'identité de la nuit pour l'homme. Elles sont présentes, à l'arrière-plan mental, à chaque fois que la nuit est sensible.

L'étude des textes abordant la nuit comme concept socio-culturel révèlent que dès le début, elle se retrouve placée en situation de comparaison avec le jour de par sa caractéristique majeure qui est d'être noire. Cette noirceur de la nuit joue alors sur la perception des choses en les rendant plus floues, ce qui permettrait à l'imagination de prendre le pas sur la raison. C'est cet imaginaire nocturne qu'il faut étudier avec attention puisqu'il peut être qualifié d'indice de l'impact de la nuit sur les visiteurs de nocturnes.

Après l'étude des aspects symboliques de cet espace-temps nocturne, l'intérêt se déporte sur leurs effets sur les pratiques associées à la nuit. En effet, la différence de perception du monde qui se manifesterait la nuit et le jour a des conséquences sur les activités réalisées pendant ces deux périodes. Selon l'étude de la nuit, les

activités nocturnes subiraient un ralentissement par rapport aux activités diurnes et seraient plus tournées vers le loisir et la sphère intime.
Ce temps nocturne n'existerait pas sans la lumière artificielle qui au-delà de son aspect pratique, voir dans le noir, peut se transformer en véritable art de lumière réécrivant l'espace. L'étude du geste de mise en lumière et de ses significations participe de l'expression de la nuit.
Finalement, l'étude de la nuit passe par celle de ses représentations et de sa fantasmatique, de la perception de l'environnement et des changements qu'elle apporte puis des implications de ces deux premiers points sur la construction du sens.

1.1.1 Plasticité des représentations nocturnes

Devant la multiplicité des acceptions du mot nuit, il devient délicat de définir ce qu'est la nuit. Ces diverses nuances sémantiques sont d'ailleurs visibles dans l'utilisation de la nuit dans les arts, qui utilisent le mieux la plasticité des représentations nocturnes pour transmettre un message, une émotion.
En effet, en peinture par exemple, la nuit est utilisée par différents courants qui à chaque fois illustrent un message différent, par exemple, la nuit sacrée où Dieu est lumière, la nuit gothique de la mélancolie, la nuit symboliste du mystère, la nuit romantique ou encore la nuit réaliste. Il en est de même en littérature où l'on retrouve bien entendu ces différents courants, auxquels s'ajoutent, notamment, le merveilleux et le fantastique.
À de multiples occasions, la nuit sert de mise en scène pour donner l'ambiance générale selon un angle précis. Cette utilisation de la nuit comme contexte d'un message est sensible en religion, il y a par exemple certaines messes nocturnes, dont subsiste la messe de Noël, mais également en musique avec tout un développement des pièces nocturnes au XIXème siècle. Particulièrement Chopin, Liszt, Schumann ou encore à *La Nuit sur le mont Chauve* de Moussogsky (Rozdestvenskij, et al., interp, 1991).

Dans cette continuité, de nombreux photographes ont également fait usage de la nuit et du contraste noir et blanc offert par ses lumières comme Brassaï (Brassaï, 2001). De nombreux cinéastes font de même, reprenant souvent une mise en scène déjà présente dans les genres littéraires tels que le roman noir.

Il ne faut pas non plus négliger, plus récemment, les bandes dessinées comme *Aux heures impaires* d'Eric Liberge qui explore un musée du Louvre pas aussi endormi qu'on pourrait le croire (Liberge, 2008).

Bref, devant cette variété d'utilisation métaphorique de la nuit, celle-ci apparaît comme un objet protéiforme supportant de nombreuses représentations en constante évolution socio-culturelle. Chaque période, chaque culture lui donne une nouvelle coloration avec toutefois, des grandes lignes directrices qui demeurent invariables : l'étrange, le mystère, la mort.

Cette plasticité de la nuit mène à une certaine subjectivité dans la représentation de cette nuit. Luc Gwiazdzinski, géographe spécialiste de la mobilité, affirme dans son enquête sur le territoire de Belfort que la nuit n'est pas la même pour tous.

> La nuit n'est pas vécue partout et par tous de la même façon. Elle peut signifier angoisse ou rêverie, peur ou quiétude, vigilance ou repos, insécurité ou liberté. Pour les jeunes, la nuit évoque plutôt la fête, le sommeil, le sexe, l'amusement, le noir, la mort, la musique, la drogue, la détente… [...] les adultes mettent en avant d'autres termes : calme, silence, quiétude, deuxième vie, rêve, ambiance, divertissement, passion, animation, liberté, femme, lumière, temps pour soi, repos, diversion, mystère, lune, étoiles, insécurité, métamorphose… (Gwiazdzinski, 2005, p.23)

La première chose remarquable dans ces associations d'idées énoncées est qu'elles sont pour la plupart contradictoires. La deuxième chose, expliquant certainement la première, est l'importance de la subjectivité dans la construction d'une nuit signifiante pour chacun. Cela laisse penser que soit la nuit est impossible à cerner, soit elle est différente pour chacun selon sa subjectivité et qu'elle n'a ainsi pas de personnalité propre, relégué comme simple support à ses propres projections fantasmatiques.

Comme la suite de l'exploration de la nuit le montrera, rien n'est jamais tranché nettement dans le domaine des représentations nocturnes. Il semble toutefois raisonnable de penser que ce sont les particularités physiques de la nuit, comme le noir ou le froid, qui ont en premier entraînées, ou du moins configurées, les fantasmes subjectifs qui peuvent être accolés à la nuit. La construction de l'univers mental lié à la nuit se construit donc à partir de représentations collectives liées à la nuit, inspirées par le noir et l'obscurité, sur lesquelles viendraient se greffer des projections fantasmatiques subjectives qui seraient une manifestation personnelle de ses représentations collectives. L'espace-temps de la nuit correspond au mélange de ses caractéristiques propres, du rapport aux autres et du rapport à soi.

Finalement, il est assez difficile d'entamer une critique des visions de la nuit par les auteurs lus puisqu'ils font consensus en puisant aux mêmes auteurs sources, se référant l'un à l'autre. Malgré cette diversité de représentations ou peut-être à cause d'elle, ils voient la nuit à la fois comme une présence physique et une construction culturelle. Cela entraîne certains chercheurs à dissocier la nuit physique, qu'il appelle naturelle, en tant qu'absence de lumière et la nuit dite culturelle qui se remplit de croyances et d'imaginaires.

> L'objet est protéiforme, obéissant à plusieurs désignations, naturelles et culturelles, qui se répondent. La nuit c'est une absence de lumière [...] Simultanément, cette noirceur des paysages se peuple de présences innombrables, s'investit de lieux mythiques, se remplit de croyances et d'imaginaires, induit une autre manière d'être au monde, une autre façon d'appréhender le sensible, proche ou lointain. (Cabantous, 2009, p.13)

Cependant, il semble risqué de vouloir à toute fin circonscrire la nuit en la divisant puisque sa nature de phénomène naturel empêche, *a priori*, par lui-même la division. La nuit est un état du monde, après tout le jour n'est jamais divisé lui, qui subit des projections fantasmatiques liées au changement d'environnement naturel, il fait noir, aux représentations imaginaires et mentales de cet espace noir,

aux activités qu'elle permet de réaliser ou non. La nuit serait donc plutôt un tout qui est perçu de manière subjective selon son état d'esprit et ce qui y sera projeté. Cabantous la définit comme un objet protéiforme, mais il semble que, comme le précisent Espinasse et Buhagiar, deux psychosociologues ayant étudié les sorties nocturnes des jeunes, c'est avant tout par le vécu que la nuit diffère d'une personne à l'autre. « Ainsi, le monde de la nuit diffère de l'univers diurne. Il se spécifie par contraste et est vécu de façon distincte par les diverses populations [...]. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.18). La nuit ne serait donc protéiforme que par le fait de nos aspirations et de nos fantasmes, certains ayant pu se cristalliser en représentations mentales partagées de la nuit.

La nuit supporte donc de nombreuses représentations qui s'incorporent à son image et à l'idée même de nuit. Cet arrière-plan mental forme l'identité de la nuit. La nuit apporte donc ses propres images, influençant l'interprétation de l'environnement, son influence s'étend-t-elle jusqu'à la perception sensorielle ?

1.1.2 Perception nocturne : le noir

Le manque de définition claire de la nuit amène à l'associer à la fois à des aspects positifs et négatifs mais contribue également à en faire un moment où : « Les puissances qui règnent à la tombée de la nuit ne sont pas les mêmes que le jour. Dans la symbolique et les mythes de la plupart des peuples, la nuit représente le chaos ; le rêve, elle grouille de fantômes et de démons [...] » (Schivelbusch, 1993, p.73). Un monde à part, radicalement différent du jour, en proie aux forces chtoniennes et aux pulsions. Cette vision de l'espace-temps nocturne est engagée par le noir de la nuit et ses effets sur la perception du monde.

La nuit est en effet habitée par les imaginaires et liée à l'obscurité puisque le ciel nocturne est noir. Pourtant, d'un point de vue physique, si l'Univers est doté d'un peuplement à peu près uniforme en étoiles ou en galaxies, alors, la brillance du fond de ciel devrait être infinie. Cette « énigme de l'obscurité » ou « paradoxe de

Chéseaux-Olbers », est due au fait que l'univers ne dispose plus d'une énergie suffisante, que ce soit d'origine stellaire ou d'origine cosmologique, pour illuminer le ciel en lumière visible, cette énergie étant affaiblie et décalée vers le rouge, invisible à l'œil nu. Le rayonnement du ciel nocturne reste donc inaccessible, et la nuit est noire. Ce qui constitue un point des plus importants pour comprendre la nuit et les réactions qu'elle entraîne puisque l'Homme n'est pas nyctalope, il n'est pas fait pour voir dans le noir, son œil voit différemment ce qui implique une perception différente du monde qui l'entoure.

Il existe donc un changement de perception de l'environnement dans le noir puisque la vision humaine est conçue pour fonctionner dans un univers diurne. Et la vue est le sens le plus utilisé pour se situer dans son environnement. La vision de nuit est différente de la vision de jour physiologiquement parlant puisqu'avec la lumière blanche du soleil, les images vont se former au centre de la rétine tandis que, lorsque règne une relative obscurité, les images se forment dès lors sur la périphérie de la rétine.

> L'homme n'est pas nyctalope. 90% des informations que nous percevons passent par le canal visuel, il est normal que les ténèbres nous laissent plus désemparés avec des problèmes spécifiques : perte d'acuité visuelle, perturbation du sens stéréoscopique, perte de la vision des couleurs, sensibilité plus forte aux contrastes et à l'éblouissement, augmentation des défauts de vision, perte de l'appréciation des distances et de la notion de vitesse. Par ailleurs, la privation de lumière mettrait en veilleuse les réducteurs de l'activité imaginative. (Gwiazdzinski, 2005, p.33)

Un temps d'adaptation à la vision nocturne devient nécessaire bien que la vision nocturne ne puisse atteindre le niveau de la vision diurne. Elle restera toujours parcellaire et floue. Il s'agit d'une vision périphérique qui empêche une réelle précision dans l'évaluation des distances et des formes. Ce fait pèse énormément sur les représentations de la nuit en tant qu'univers étranger parfois inquiétant, où les choses se transforment.

Il existe ainsi une réelle différence physique entre vision de jour et vision de nuit qui est certainement à l'origine de la sensation de malaise et de peur éprouvée dans le noir. « Peur de la nuit, peur dans la nuit. La peur de l'obscurité consiste en

une appréhension que rien ne justifie, sinon l'absence de perceptions visuelles [...]. » (Verdon, 1995, p.15)

L'obscurité a donc une action concrète sur l'appréhension de l'environnement à travers la mise en défaut du sens de la vue. Les autres sens doivent pallier à sa défaillance. Tout cela participe à faire de la nuit, obscure, un temps différent. La perte de perceptions visuelles et l'attention portée aux autres sens, l'ouïe particulièrement, en apportant une autre façon de percevoir l'environnement le rend également étranger, différent, bizarre. La nuit, en gommant les repères familiers, suggère à l'œil d'autres formes plausibles, le plus souvent perçues comme néfastes.

> Tout le monde, a éprouvé qu'en voyageant la nuit, on prend un buisson dont on est prêt pour un grand arbre dont on est loin. […] C'est de là que viennent la frayeur et l'espèce de crainte intérieure que l'obscurité de la nuit fait sentir à presque tous les hommes ; c'est sur cela aussi qu'est fondée l'apparence des spectres et des figures gigantesques et épouvantables que tant de gens disent avoir vus. (Leclerc, comte de Buffon, cité par Cabantous, 2009, p.34)

Tout autant que l'incapacité à saisir les formes, c'est l'effacement de l'environnement familier ainsi que la part d'anxiété subjective, l'obscurité se prêtant à la projection fantasmatique, qui entraînent une crainte du noir. L'utilisation palliative des autres sens n'aide en rien le fonctionnement logique et rationnel à reprendre le dessus puisqu'elle demeure inhabituelle, étrange, et moins performante.

> N'entends-je absolument rien, je ne suis pas pour cela tranquille ; car enfin sans bruit, on peut encore me surprendre. Il faut que je suppose les choses telles qu'elles étaient auparavant, telles qu'elles doivent encore être, que je voie ce que je ne vois pas. Ainsi, forcé de mettre en jeu mon imagination, bientôt je n'en suis plus le maître et ce que j'ai fait pour me rassurer ne sert qu'à m'alarmer davantage. Si j'entends du bruit, j'entends des voleurs ; si je n'entends rien, je vois des fantômes. […] Tout ce qui doit me rassurer n'est que dans ma raison, l'instinct plus fort me parle tout autrement qu'elle. (Rousseau, cité par Cabantous, 2009, p.43)

Cette étrangeté des perceptions dues à notre perte d'acuité visuelle emballe l'imagination. C'est-à-dire que les sensations jouent un grand rôle dans la

rencontre de l'univers nocturne qui permet un autre mode de perception de la réalité. Ainsi serait attendu de la nuit « un mode différent de perception du socius : mode généralement absent du mode diurne ; celui du toucher et de l'entendre [...]. » (Cauquelin, 1977, p.127). La raison prise en défaut, les sensations et la sensibilité en général s'exprimerait plus fortement que le jour, « comme si dans cet espace qui n'est plus celui du savoir, le sentiment triomphait de la maîtrise du temps et de l'espace. » (*ibid.*, p.131). La nuit ferait ainsi entrer dans un monde des sens et de l'imagination et serait donc un temps à part.

Ces études démontrent que la caractéristique majeure de la nuit, en tant qu'élément physique, est d'être obscure et que cela joue sur la perception des choses, les rend plus floues, et donc permet à l'imagination de prendre le pas sur la raison. Le changement de perception du monde, par l'arrivée du noir de la nuit, entraîne une chaine de signification à partir des images véhiculées par le temps de la nuit. Une opposition semble se préfigurer entre période temporelle diurne et période temporelle nocturne. Qu'en est-il réellement du rythme d'alternance entre jour et nuit ?

1.1.3 Le rythme nycthéméral

Au vu des différentes représentations de la nuit et de sa plasticité en tant qu'objet de construction culturelle, il semble pratiquement impossible de définir la nuit sans parler du jour. Déjà parce que le couple jour/nuit semble indissociable ne serait-ce que d'un point de vue métaphorique, ensuite parce que ce rapport au jour permet de faire de la nuit une entité à part entière, et non un succédané du jour. La nuit apporte un changement dans l'ordre du monde voire une inversion, ce qui donne lieu à d'autres attitudes. C'est la thèse que défend, entre autres, l'historienne Delattre, dans son étude du Paris nocturne du XIXe siècle.

> Cette nuit est, en somme, un cadre mouvant de l'expérience sociale et sensorielle, donc une séquence sujette à des appréciations changeantes, plus

> qu'une réalité astronomique minutieusement quantifiable. (Delattre, 2004, p.16).

Vue sous cet angle, la nuit devient un espace-temps d'expression de la société et des individus, qui se différencierait par le vécu et par ce qui y est autorisé ou du moins toléré. Elle deviendrait donc une sorte d'alternative à la vie réglée du jour.

Les études sociologiques semblent confirmer cette approche de la nuit comme temps se positionnant en opposition par rapport au jour, ou du moins en complément.

> Qu'elle soit blanche ou noire, illuminée ou sombre, festive ou ordinaire, la nuit constitue un temps à part, ce qui en fait, au moins en partie, son altérité par rapport au jour, est certainement qu'elle relève pour les jeunes en particulier, du terrain d'aventures [...]. (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.121)

Toutefois, il ne faudrait pas en faire une période si déconnectée de la journée et d'autres temporalités. Il est possible que la nuit revête un caractère différent de celui du jour dans ses représentations, cependant, il s'agit quand même d'un temps réglé et divisé tout comme le jour. C'est ce que révèle l'étude de Gwiazdzinski (2005) qui établit trois grandes périodes d'activités de nuit :

- De 20 heures à 1heure 30 : la soirée, marge de la nuit qui s'avance, envahie par les activités du jour, le temps des sorties culturelles ou amicales et des promenades.
- De 1 heure 30 à 4 heures 30 : c'est le cœur de la nuit, le temps de la ville de garde ; des noctambules, des fêtards et des travailleurs.
- De 4 heures 30 à 6 heures : le petit matin, marge du jour qui arrive, où ceux de la nuit qui rentrent rencontrent ceux du jour, moment où les activités nocturnes battent en retraite face aux activités diurnes.

Le temps de la nuit semble donc codifié l'espace et les pratiques de par notamment le rapport aux autres et aux services dont, à l'inverse du jour, il est possible de ressentir le manque. Cette division est peu ou prou reprise par d'autres auteurs, une tranche horaire supplémentaire peut faire son apparition entre 19h et 22h, période de cessation d'activités du travail considérée comme temps de sortie « raisonnable ». Elle correspond à plusieurs types d'ouvertures nocturnes, comme

les grands magasins ou les supermarchés mais aussi les musées. Cette tranche horaire supplémentaire correspond donc à la soirée, temps marquant la transition entre le jour et la nuit proprement dite.

Finalement, et ce d'un point de vue temporel d'activités, la nuit se rapproche d'un temps de repos proche des vacances ou des week-ends.

> Mais la nuit, comme le dimanche, sont des temps sociaux considérés par certains interviewés [...] comme des temps « hors travail » puisque dédiés à la vie privée, à l'intimité, au repos du travailleur [...]. (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.120).

Ainsi, pour la plupart des gens, la nuit demeure la continuité d'une journée en tant que temps de repos mérité où l'on reste chez soi. Il faut donc rester dans le traitement de la nuit comme période temporelle libératrice. Pour la majorité des gens, à part peut-être pour la période située entre 20h et minuit, la nuit demeure une période de repos où les sorties sont exceptionnelles ; un temps réservé à l'intimité.

La majeure partie des personnes usant de ce temps de loisir libéré par la cessation des activités diurnes le fait, surtout pendant la semaine, dans la période de la soirée qui permet de faire la liaison entre la fin des préoccupations diurnes et le début du repos nuital du corps et de l'esprit.

À première vue, il apparaît tentant d'opposer le jour et la nuit, d'abord parce qu'ils recouvrent des phases d'activités différentes, ensuite par une luminosité changée, enfin par un univers mental associé différent. L'enquête de Buhagiar et d'Espinasse a montré que pour certains la nuit était la face positive des 24 heures de la journée, liée aux plaisirs tandis que le jour l'est aux contraintes.

> L'opposition entre le jour, associé aux contraintes sociales et professionnelles, et la nuit, associée à la liberté, aux plaisirs et aux loisirs, se retrouve dans les deux phases d'étude, dans les groupes comme dans les entretiens. (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.63).

Les diverses représentations de la nuit, la présente en creux, en opposition au jour, comme un espace qui répondrait à ce qui n'est pas réalisable le jour. La nuit vient donc presque naturellement s'opposer au jour.

Toutefois, tout n'est pas si tranché. À regarder plus finement cette opposition flagrante, il apparaît que, ne serait-ce que d'un point de vue étymologique, le jour inclut la nuit. En effet, Genette (1968) a démontré que la relation entre jour et nuit n'est pas seulement d'opposition mais également d'inclusion puisque le mot jour contient la nuit. Son analyse sur la sémantique imaginaire du couple de substantifs jour/nuit révèle les particularités de la nuit par rapport au jour. Il y met en exergue l'opposition qui unit jour et nuit et surtout le fait que ce ne soit pas les réalités jour et nuit qui soient en opposition mais leurs signifiés. S'il y a opposition c'est donc une opposition de nature sémantique.

De plus, il existe une relation d'inclusion entre le jour et la nuit puisqu'ils forment une période de 24 heures, or cette période est désignée sous le nom de jour. Le jour inclut donc la nuit. Ces termes sont donc doublement liés par une relation d'inclusion et d'opposition.

Cette opposition jour/ nuit serait donc une opposition privative c'est-à-dire que le terme de jour, puisqu'il sert à désigner la période de 24 heures contenant la nuit, est le terme essentiel, qui va de soi, la norme, alors que le terme de nuit, qui est comme rendu invisible, représente l'accidentel, l'altération. De ce fait, la valorisation de la nuit se place comme une réaction face à la norme du paradigme.

Suivant cette application sémantique, il apparaît que la relation entre jour et nuit est plus complexe qu'il ne semblait de prime abord puisque, s'il est vrai que le jour inclut la nuit, il est également vrai que la nuit est souvent perçue comme l'opposé du jour. Il semble que cela est principalement dû à la disparition de la lumière solaire qui a toujours été un signe de changement de rythme et d'univers mais qui est également porteuse d'une forte signification.

En effet, l'opposition jour/nuit mène à un système antinomique classique composé de l'opposition entre lumière/obscurité, clarté/ténèbres. Le moyen de parvenir à toucher le sensible de la nuit dans l'expérience humaine semble donc être l'absence de lumière et sa réintroduction, le rapport entre les valeurs positives

associées à la lumière (intelligence, sécurité, chaleur) et les valeurs négatives associées au noir de la nuit (ténèbres, crimes, froid). La lumière dans la nuit crée un espace à part au cœur de la nuit, ni totalement jour ni totalement nuit, comme un entre-deux.

Plus qu'un changement de quantité de lumière, puisque grâce à l'électricité les espaces sont aussi éclairés de jour que de nuit, c'est un changement de qualité de lumière qui est opéré par le passage d'une lumière naturelle à une lumière artificielle. Ainsi, la différence de perception entre jour et nuit est importante. Elle passe avant tout par l'opposition entre clarté et ténèbres. En effet, ce qui apparaît en premier, c'est que le jour est caractérisé par la lumière et que la nuit est caractérisée par l'obscurité. Ces deux périodes sont donc caractérisées par leur luminosité propre. Or, c'est justement ce degré de luminosité qui implique et apporte les connotations de ces deux périodes. La nuit, obscure, sert de métaphore à l'incompréhension, au mal, l'ignorance et la laideur. Le jour, lumineux, sert de métaphore à la beauté, la pureté, l'intelligence, la vérité et parfois même à Dieu[1].

Quoiqu'il en soit, en ce qui concerne le mot nuit ou le mot jour, les deux appartiennent à la fois au domaine physique, réel et au domaine des idées. Ce sont des objets polysémiques, ils sont les côtés pile et face d'une journée, se différenciant essentiellement par une variation de lumière. Ainsi, de prime abord, la nuit peut apparaître comme l'inverse du jour, son opposé, par le fait que le jour soit fait de lumière et la nuit d'obscurité. Cependant, en considérant attentivement cette phrase, ce n'est pas le jour qui est le contraire de la nuit mais plutôt la « lumière » qui est le contraire de « l'obscurité », voilà les véritables contraires sémantiques. Il serait donc plus juste de dire qu'entre la nuit et le jour existe un rapport de succession, le jour précède la nuit et la nuit suit le jour, ainsi qu'un rapport de quantité lumineuse. L'opposition traditionnelle du jour et de la nuit provient donc de ce simple état de fait, de cette différence de lumière.

Il serait alors plus vrai de parler de faces complémentaires d'une journée d'ailleurs, Goethe qualifiait la nuit de « face étrangère du jour ».

[1] Il suffit de penser à l'utilisation dans la religion des Ténèbres et de la Lumière, notamment à la théorie développée par l'abbé Suger dans la basilique Saint-Denis. Inspiré par la philosophie platonicienne, il voit dans la lumière l'accès à Dieu dans la révélation.

De plus, il existe des zones de passage entre jour et nuit, comme les soirées. Ce sont ces périodes de transition qui sont les plus actives dans les institutions muséales avec les nocturnes qui en fait se terminent le plus souvent à 21h, donc avant la véritable nuit, surtout en été où il fait encore jour. C'est particulièrement dans cette période de transition que peut s'analyser les changements de considération et d'utilisation de l'espace nocturne.

Les rythmes de vie évoluent rapidement sous l'effet de l'individualisation des comportements, de la tertiarisation de l'économie, de la diminution du temps de travail, de la synchronisation des activités à l'échelle planétaire, des nouvelles technologies qui donnent l'illusion d'ubiquité et de l'évolution de la demande des individus qui veulent souvent tout, tout de suite, partout et sans efforts. Il y a donc de moins en moins d'occasions de pause dans la course permanente qui grignote la sieste, le repas, le dimanche ou la nuit. Ces espaces deviennent ainsi de moins en moins des temps de repos complet pour se transformer en occasion d'évènements festifs éphémères : festivals, fêtes folkloriques, nuits thématiques.
Cela répondrait à une logique « chronophage » de la société d'aujourd'hui notamment développée par Sue (1982)[2].
Cette conquête de la nuit a véritablement été réalisée avec l'électricité qui a permis l'éclairage de la ville et ainsi un redéploiement des activités sur la période nocturne.

> La nouvelle source d'énergie repousse les limites de la nuit et permet à bon nombre de travaux ou de plaisirs de se poursuivre sans encombre, réduisant ainsi de plus en plus la différence entre le jour et la nuit. [...] La nuit change de statut, elle s'active, s'agite [...]. (Banu, 2005, p.89)

En plus de permettre aux activités de se développer et d'exister, l'éclairage apporte un contrôle sur l'espace urbain qui a longtemps été vu comme un moyen de transformer la nuit, originellement espace-temps de dangers et de non-droit, en

[2] Selon sa théorie, la « crise » actuelle est en fait une mutation sociale dont la composante temporelle est essentielle. Le temps social continue à être vécu et compris selon le paradigme que le temps de travail est le temps dominant or sa réduction fait du temps de loisir le temps dominant.

jour artificiel. Cette notion de transformation de la nuit en jour par sécurité est moins prégnante aujourd'hui où est plus acceptée la particularité de la nuit et les émotions qu'elle apporte pour mettre en valeur la ville. Ainsi, il s'agit avant tout aujourd'hui d'une conquête économique de la nuit qui se joue, liée au phénomène de grignotage de « temps morts » (sieste, repas, week-end, vacances…). Pour Gwiazdzinski (2005), plusieurs phénomènes entrent ici en jeu :

> […] parmi lesquels l'individualisation des comportements et l'abandon progressif des grands rythmes industriels et tertiaires qui scandaient la société ; la généralisation de la société urbaine ; la tertiarisation de l'économie et des emplois et une moins grande pénibilité physique du travail ; la mise en réseau à l'échelle planétaire qui permet de rester en liaison avec les endroits de la terre où on ne dort pas ; une synchronisation progressive des activités et l'apparition d'un temps global ; l'évolution de la demande des individus qui veulent souvent tout, tout de suite, partout et sans effort ; et la mise en compétition des métropoles sur des critères de qualité de vie où la question de l'animation et des loisirs nocturnes devient essentielle. (Gwiazdzinski 2005, p.101)

Ainsi, la nuit est devenue presque aussi active que le jour notamment avec le développement des horaires d'ouverture des grands magasins mais aussi des bars qui se spécialisent en *after*, après soirée. Cette culture nocturne s'étoffe grâce à l'émergence et au développement d'évènements nocturnes comme *la Nuit blanche* ou *la Nuit européenne des musées, la Nuit du cinéma, la Nuit des étoiles*…mais aussi les randonnées nocturnes en roller les vendredi soirs à Paris. Le calendrier nocturne s'épaissit donc de plus en plus par un choix d'activités proposées aux gens la nuit de plus en plus étoffé.

> [...] l'hypothèse d'un fonctionnement continu de la ville, 24 h sur 24, conduirait à une vision appauvrie de la nuit. Du moins dans la mesure où elle supposerait une homogénéisation des heures abolissant les différences qualitatives entre les diverses périodes vécues. Le risque serait grand, à cet égard, de banaliser la nuit, de la priver de sa puissance affective, de sa vertu compensatoire, de sa capacité libératrice. (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.18-19)

Ces constats pourraient amener à penser que la nuit devient un espace-temps de plus en plus contrôlé, envahi par des activités du jour s'y prolongeant, et entrant dans la spirale de l'accélération décrite par Rosa (2010)[3].
Toutefois, il apparaît que la nuit conserve sa particularité dans l'esprit et les projections fantasmatiques même si elle est de plus en plus habitée et éclairée. Ainsi, cette crainte que la nuit devienne le jour a peu de chances de se réaliser puisque, ne serait-ce que d'un point de vue physiologique, la nuit reste un temps de repos du corps et que la lumière même électrique, n'a pas la même qualité que la lumière naturelle bien que la vision en lumière électrique soit aussi bonne que la vision diurne. Il reste et demeure une différence de représentations entre le jour et la nuit qui en fait deux espaces-temps différents.

Finalement, la nuit et le jour fonctionnent ensemble, à la fois opposés et fusionnels. De ce fait, la nuit ne semble pas pouvoir réellement s'étudier sans le jour bien qu'elle soit un espace-temps à part plein de subjectivité et d'intimité mais aussi d'imaginaire. Tout semble en effet indiquer que c'est dans l'imaginaire de la nuit que se trouvent les différences qui vont influer sur l'interprétation et la signification.

1.1.4 L'imaginaire de la nuit

La véritable particularité de la nuit pour les auteurs lus était qu'elle « dissolvait les formes nettes et brouillait les frontières entre réel et imaginaire. » (Schivelbusch, 1993, p.112-113). Ceci implique que la perception de l'environnement se ferait avec plus de connotations que le jour. Deleuil (1994), géographe ayant travaillé sur la mise en lumière de la ville de Lyon, utilise l'exemple de l'incendie pour expliciter cette dissolution des frontières entre réel et imaginaire.

[3] Pour lui, l'expérience majeure de la modernité est l'accélération à la fois technique, du changement social et du rythme de vie. Cette accélération en fait qu'augmenter, menaçant ainsi la possibilité du progrès social.

> [...] le moindre incendie prend dans la nuit les proportions d'un spectacle d'apocalypse. L'espace, comme les acteurs de l'évènement, perdent dans les représentations une part de réalité compensée par une dimension nouvelle, d'ordre symbolique. Plus que le jour, les représentations de la ville la nuit font la part belle à la mythologie et au fantasme. (Deleuil, 1994, p.101)

Malgré l'arrivée de la lumière, la nuit conserve un lien fort avec l'imagination, elle l'encourage même. La théorie présentée ici est que nuit et imagination sont étroitement liées, l'imagination s'emballe la nuit et va ainsi nourrir les représentations de la nuit dans un mouvement de va-et-vient incessant.

Pour étudier cette fantasmagorie de la nuit, il est utile d'appliquer le point de vue anthropologique qui permet d'étudier la relation de l'homme à la nuit, ses réactions et ses influences. Plus précisément, il s'agit d'examiner la fonction symbolique de la nuit en tant qu'ensemble de phénomènes de significations formant un système plus ou moins conscient de représentations collectives permettant de communiquer à l'intérieur d'un champ social donné. Autrement dit l'imagination créée et créatrice de la nuit. L'intérêt de l'approche symbolique de la nuit est d'étudier tout ce champ de représentations, images, fantasmes qui forment l'image mentale de la nuit. C'est cette imagination qui entre en jeu lors de la visite nocturne. L'imaginaire est donc envisagé comme un patrimoine représentatif qui peut englober tous les produits de la fonction imageante : les rêves, rêveries, fantasmes, mythes, utopies, représentations collectives, idéologies… Imaginaire, fantasmatique ou encore fantasmagorie sont des mots qui servent à nommer ce patrimoine représentatif de la nuit qui agit sur l'expérience de la visite nocturne.

Tout imaginaire, celui d'une société comme celui d'individus, se nourrit d'archétypes, ces grandes figures symboliques primordiales que l'homme découvre en prenant conscience de sa place dans l'univers. C'est la psychologie des profondeurs, notamment avec Jung, (1996), qui a mis en relief le caractère fondamental et universel des archétypes en faisant d'eux les structures d'un « inconscient collectif ». Jung comprend en effet les archétypes comme des

« modèles » préformés, ordonnés et ordonnancés, si profondément inscrits dans l'inconscient qu'ils en constitueraient les « programmes », doués d'un dynamisme constitutif. Les archétypes ne sont alors pas seulement des figures stables mais des schèmes dont le fondement serait trans-historique ou plutôt a-temporel. Les véritables archétypes étant ceux qui correspondent aux situations humaines qui prévalent depuis les temps les plus anciens : éléments cosmogoniques ou théogoniques et ontogoniques ou existentiels : père, mère mais aussi jour et nuit.

La nuit est donc bien un support de représentations constitutif d'un patrimoine imaginaire. Elle peut devenir le support de représentations ayant des thèmes communs à une même culture ou société qui peuvent prendre comme forme une image ou un fantasme personnel et subjectif.

De plus, selon *La Pensée sauvage* de Lévi-Strauss (1962) la fonction essentielle de la psyché inconsciente est de structurer les perceptions en paires contrastantes. Les structures dynamiques de l'imaginaire sont ainsi elles-mêmes des résultantes des images primordiales antagonistes sous-jacentes : la nuit / le jour… Selon Durand, (1997), ces figures du patrimoine représentatif, qui forment entre elles des constellations, sont régies par deux grands régimes symboliques : le diurne gravitant autour des schèmes d'ascension et de division, promouvant des images purificatrices et héroïques. La quête de la lumière, de l'éminence, de la hauteur, de la droiture qui s'oppose aux ténèbres et à la chute. Le nocturne s'identifie alors aux gestes de la descente et du blottissement et se concentre dans les images du mystère et de l'intimité.

Parmi les grandes thématiques de représentations liées à la nuit, il y a en premier lieu les connotations négatives. Comme Durand (1997) l'indique, la nuit est associée à toutes les connotations négatives dans notre imaginaire.

> La métaphore nocturne la plus fréquente, la plus évidente et la plus étudiée, est celle qui figure toutes les formes de l'erreur, ignorance pure et simple, préjugés, superstition, fanatisme, antithèse même de la vérité dans tous les domaines du savoir et de l'action [...]» (Gwiazdzinski, 2005 p.24)

Cette théorie semble confirmer par la peur de la nuit, « Car la nuit suscite aussi des peurs, provoque des sentiments d'insécurité, fait encourir des risques. »

(Espinasse et Buhagiar, 2004, p.17). La nuit est de ce fait associée à la négativité à cause de sa noirceur qui coupe des perceptions et active l'imagination qui nourrit les peurs tant rationnelles qu'irrationnelles.

> Elle est à la source des peurs quasi anthropologiques qui peuvent saisir chacun en l'absence de repères, lors de la disparition même provisoire de paysages familiers, du brouillage des sensations qui édifient aussi nos univers. À ces craintes endogènes se superposent des terreurs exogènes, dans la mesure où l'imaginaire peuple cet espace-temps d'êtres malfaisants, où se mêlent selon les moments et les individus, animaux fantastiques, diables ou criminels. L'un et l'autre aspect, comme souvent, s'alimentant par réciprocité. À ces éléments structurels, chaque époque, chaque civilisation, chaque culture, peut instituer des variables plus ou moins importantes. (Cabantous, 2009, p.308)

Dans cette citation apparaissent trois points importants en ce qui concerne la peur de la nuit : l'absence de repères, l'imaginaire et la variabilité. La peur de la nuit est inspirée par l'environnement étranger, sorte d'héritage d'un temps où l'Homme craignait pour sa survie, auquel l'imagination apporte des formes monstrueuses piochant dans les éléments fantastiques d'une culture donnée. Finalement, les peurs qui sont transposées la nuit, à cause de l'obscurité, sont le reflet d'un patrimoine représentatif forgé par le contexte culturel.

C'est ainsi qu'une des figures à craindre dans la nuit est l'homme transformé, comme le dit l'ethnologue Bocquier, « c'est l'heure du Garou » (1908, p.3), ce qui nous renvoie au mythe du loup-garou, ou autrement dit, de l'homme se transformant en bête. L'homme serait ainsi animé la nuit de pulsions étranges. Cette même idée se retrouve dans l'histoire du Docteur Jekyll et de Mister Hyde[4] (Stevenson, 1978), une « image de l'inconscient qui se libère dans le sommeil. » (Gwiazdzinski, 2005, p.30).

[4] Le docteur Jekyll développe une potion qui lui permet de diviser sa personnalité en deux, le bien et le mal. Il va alors se transformer nuit après nuit en Mister Hyde, un double qui laisse toutes ses pulsions s'exprimer.

> C'est la nuit qui libère la « part négative » habituellement interdite d'accès et maintenant dégagée de toute instance de contrôle. De la raison comme du jour. Et qui accouche, Goya l'a dit, de « monstres »5. (Banu, 2005, p.52)

La nuit est donc associée à l'insécurité, au danger, par ses ténèbres qui cachent de la société et du contrôle et permettent la libération de pulsions. Ce phénomène est traité de façon métaphorique par les contes et légendes qui peuplent la nuit de sorcières, fantômes et de fées. Ainsi, « la nuit est le siège de toute une vie surnaturelle ; elle est l'empire des horreurs et des ensorcellements [...] » (Bocquier, 1908 p.3). Il ne faut pas négliger l'aspect merveilleux de la nuit car en tant qu'être au monde différent, elle entraîne une autre façon d'appréhender le sensible par la noirceur des paysages et l'espace-temps peuplé de présences, investit de lieux mythiques et remplit de croyances et d'imaginaires. D'ailleurs, par son étude des contes de la bibliothèque bleue, Cabantous (2009) a bien montré que la perception de la nuit oscille entre la peur et l'émerveillement[6].

La nuit peut devenir le lieu de toute féérie à condition qu'elle soit associée à un élément qui lui est extérieur et qui manifeste l'empreinte de l'Homme sur l'espace : la lumière. En effet, l'apport rassurant de la lumière transforme la nuit en un espace habitable. Cette appropriation du temps nocturne n'empêche toutefois pas le développement du mystère et de la magie. L'environnement, même éclairé, reste flou, incertain, de par les contrastes créés par la confrontation du noir de la nuit et de la lumière de l'éclairage.

La dernière grande association d'idée liée à la nuit est celle de la liberté. La période nocturne en tant que fin de la journée de travail est automatiquement considérée comme une période de temps libre et de loisirs. Le sociologue Sue définit la période de loisir comme le fait d'avoir du temps pour soi.

> Pour beaucoup de gens le loisir réside moins dans une activité particulière que dans le sentiment d'avoir du temps à soi. Le loisir est assimilé au temps

---

[5] Il est fait référence ici au recueil de 80 gravures de Goya, les *Caprices*, et surtout au très connu *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (1797)

[6] Pour se faire il étudie particulièrement le conte du Petit Poucet qui oscille entre ogre et bottes de sept lieues.

> résiduel, au temps qui reste quand on a rempli toutes ses obligations imposées ou non. (Sue, 1982, p.96)

Le loisir sert à qualifier la période de temps qui reste après les activités et les obligations de la journée ou de la semaine. Un moment qu'il est possible d'employer pour soi. Cette période de loisir est fortement marquée par l'idée de bénéfice. Il faut en retirer quelque chose, au moins de la satisfaction ou de la détente.

> Le loisir reste synonyme de détente et de divertissement [...]. Le loisir reste une activité secondaire, ce que l'on fait en « amateur », par distraction, pour se changer les idées. C'est la jouissance de la liberté, du temps qui passe, c'est l'oubli du quotidien. (Sue, 1982, p.127-128)

Ainsi, plus que de se divertir, le loisir permet d'oublier son quotidien en jouissant d'une liberté retrouvée. Cela semble convenir à la définition de la nuit qui a été élaborée jusqu'à présent. Le temps de la nuit apparaît ainsi comme un temps privilégié pour le loisir.

Dans leur étude, Espinasse et Buhagiar (2004) ont mis à jour plusieurs manières d'aborder le temps de la nuit, notamment comme un moment de découverte ou de détente associé à la liberté de faire ce que l'on veut. « Parmi les plaisirs de la nuit sont évoqués le spectacle de la ville ainsi que le sentiment de posséder la ville, de jouir de la ville pour soi, sans trop de monde, sans stress. » (*ibid*., p.65). Ainsi, par la pratique libre d'une activité de loisir, considérée comme expression d'un temps pour soi, une possession de l'espace devient possible et engage un rapport différent à cet espace.

Ces apports des auteurs semblent surtout s'orienter vers une activité, une sortie. Ce moment libre de la nuit peut également être associé « au calme, à l'intimité douillette et tendre du foyer, au repos et au sommeil [...]. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.69). Il s'agit donc d'une période d'activité mais aussi, et avant tout, de repos. Cela illustre bien les éternelles contradictions du temps de la nuit qui peuvent être dépassées, encore une fois, par le recours à la subjectivité puisqu'ici, un temps pour soi est un temps libre qui permet de faire tout et

n’importe quoi suivant ses envies. Le tout semble en tout cas marqué par l’intimité du rapport au temps et à l’espace.

La nuit fonctionne donc à la lumière des lectures comme une représentation sociale complexe partagée par une société et une culture donnée, qui mêle à la fois une imagerie commune, une doxa, et une forte subjectivité. « La nuit revêt des représentations différentes selon les cultures. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.70). Les représentations spontanément associées à la nuit et les qualificatifs qui lui sont attribués permettent de repérer différentes nuits : la nuit de fête, joyeuse, gaie et lumineuse ; la nuit du sommeil, réparatrice et bienfaitrice ; la nuit muse, mise au profit de l’imagination et de la création ; la nuit de l’angoisse, solitude ou nuit glauque. Espinasse et Buhagiar répartissent en binômes ces quatre types de nuit : nuit de fête et nuit du sommeil ; nuit muse et nuit de l’angoisse. Ces deux binômes de nuit s’opposent entre eux. Une nuit de fête est l’inverse d’une nuit du sommeil, une nuit inspirante est à l’opposé d’une nuit déprimante et angoissante.

> Ces représentations de la nuit, ces modes de catégorisations explicites ou implicites chez les personnes interrogées, révèlent les dimensions extrêmes que ce temps singulier revêt pour chacun. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.71)

Finalement, en puisant dans une imagerie commune, ce sont les représentations de la nuit qui influencent la réalité vécue.

> Chacun y reconnaît volontiers des associations qui lui sont familières ; nuit protégée et chaleureuse de l’intimité domestique ; nuit sentimentale ou capricieuse des amours et des plaisirs ; nuit mystique ou spectrale des apparitions surnaturelles ou fantomatiques ; nuit parée des spectacles et des fêtes ; nuit méditative des savants, des brodeuses et des lecteurs ; nuit ricanante et solennelle des assassinats et des veillées funèbres ; nuit furtive de la clandestinité, de la capture, de la geôle et de la fuite ; nuits des villes et nuits des champs ; portrait de la nature en grand manteau sombre. (Choné, 1992, p.11)

Cette forte charge imaginaire autorise toutes les interprétations et inspire la littérature, la création artistique et surtout la peinture. À son tour, la construction des sensibilités à l’égard du nocturne s’appuie sur des expériences personnelles,

sur des évènements collectifs et puise sur la production écrite. La littérature conforte ainsi les lieux communs et transmet à son tour ces représentations. Le fait même qu'elles soient parfois contradictoires montre la plasticité de la nuit, une plasticité qui lui permet de coller ou d'évoluer avec les mentalités, les progrès techniques, l'histoire socioculturelle. La nuit développe un certain côté emphatique par sa fantasmatique. Par exemple, au musée, comme l'indique Liberge (2008), mais d'autres aussi, les œuvres prendraient vies, il y aurait un mystère caché dans les murs, une histoire vivante, idée reprise au cinéma depuis *Belphégor* (1965) jusqu'à *La nuit au musée* (2007).

Le fait d'organiser ainsi un discours sur la réalité, rapproche cette construction de la nuit de la théorie des représentations sociales de Moscovici qui donne à ces représentations un statut intermédiaire entre le niveau du concept et celui de la perception.

> Du concept, elle retient le pouvoir d'organiser, de relier et de filtrer ce qui va être ressaisi, réintroduit dans le domaine sensoriel. De la perception, elle conserve l'aptitude à parcourir, enregistrer l'inorganisé, le non formé, le discontinu […]. Représenter quelque chose, un état n'est, en effet, pas simplement le dédoubler, le répéter ou le reproduire, c'est, le reconstituer, le retoucher, lui en changer le texte […]. Ces constellations matérielles, une fois fixée, nous font oublier qu'elles sont notre œuvre. (Moscovici, 1976, p.56-57)

Moscovici (1976) va aller plus loin avec la théorie du noyau central qui permet de retranscrire la pleine complexité de la nuit en tant que représentation. Selon cette théorie, toute représentation est organisée autour d'un noyau qui en est l'élément central par sa capacité à déterminer à la fois la signification et l'organisation de la représentation. Le noyau central assure donc deux fonctions. Une génératrice où il est l'élément par lequel se crée ou se transforme la signification des autres éléments constitutifs de la représentation ; il est ce par quoi ces éléments prennent un sens, une valeur. Une organisatrice où le noyau détermine la nature des liens qui unissent entre eux les éléments de la représentation ; il est l'élément unificateur et stabilisateur de la représentation. Le noyau serait donc l'élément le plus stable de la représentation et en assurerait la pérennité dans des contextes

mouvants et évolutifs. Ces éléments semblent très intéressants une fois rapprochés de ce qui a été vu sur la nuit.

En effet, la nuit pourrait prendre le corps d'une représentation sociale issue d'un noyau invariant qui serait composé des conditions naturelles de la nuit, à savoir la baisse de lumière et de température, qui entraînent une perte de repères auquel se grefferaient plusieurs corps de significations classables telles que la peur et l'insécurité ; le surnaturel ; le merveilleux ; la tranquillité et la paix ; le repos et l'intimité; la fête et les transgressions ; le temps social.

La notion de nuit serait alors vue telle une sorte de multivers où chaque bulle est créée à la fois par les caractéristiques physiques de la nuit et par l'état d'esprit et l'univers culturel de la personne. Le tout étant activé dans un contexte donné. Cela expliquerait la plasticité des représentations nocturnes ainsi que sa construction permanente déjà mise à jour.

La nuit, en tant qu'objet-contexte conceptualisé, peut donc se définir par un changement de perception du monde qui fait appel à l'imagination et crée une fantasmatique riche et complexe qui prend forme avec la subjectivité de chacun.

Logiquement, les pratiques associées à cet espace-temps symbolique devraient retranscrire, du moins en partie, les différentes catégories de représentations déjà étudiées qui sont globalement de trois ordres : le loisir, la liberté et la peur, la magie.

1.1.5 Les pratiques culturelles de la nuit

En recoupant les différentes pratiques du temps de la nuit, il apparait qu'elle est une période privilégié pour la fête, d'abord par l'arrêt des activités qui apporte du temps pour soi, puis par le quadrillage de la lumière électrique qui permet de faire des choses, enfin par l'impression de profiter au maximum de son temps. Les activités de la nuit sont donc appréciées et surtout axées vers la détente

et l'amusement, bref le loisir. La nuit devient une période pour s'amuser, un moment de loisir qui apporte une impression de déconnexion avec le quotidien.

> Ce contrôle progressif a permis le développement d'une véritable vie nocturne, d'un espace-temps particulier éphémère, cyclique, spécialisé par ses activités de loisir et parfois élitiste, un système, c'est-à-dire un ensemble d'éléments en interaction dynamique organisés en fonction d'un but : le plaisir et la fête. (Gwiazdzinski, 2005, p.193)

Ces moments de fête ne sont pas simplement des moments concernant des bals, une discothèque ou une sortie au restaurant, mais également d'une découverte de l'environnement urbain, de son patrimoine. « Les personnes [...] aspirent à des animations nocturne mettant en valeur la ville et son patrimoine, invitant à des pratiques artistiques, culturelles [...]. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.18). Le loisir nocturne se pare d'un côté culturel, peut-être plus marqué que dans les loisirs diurnes, du fait certainement de la mise en lumière de la ville.

Par rapport à cette appétence pour des sorties nocturnes sortant un peu de l'ordinaire, il existe une catégorisation entre les personnes qui profitent des occasions nocturnes et ceux qui n'en profitent pas. La nuit, sortir ou faire une activité demeure le fait de peu de personnes, ceux qui sortent en retirent dès lors un sentiment de distinction. Et ils sont souvent entraînés ou initiés par d'autres noctambules, ce qui renforce l'impression d'être privilégié. Il est vrai que par les levées des contraintes diurnes, l'espace nocturne donne une impression de liberté. De nombreux sociologues insistent d'ailleurs sur l'idée que la nuit permettrait un rejet de la comédie diurne pour révéler la vérité de l'être. C'est l'ancienne thématique de la nuit bachique s'opposant au jour apollinien, les sentiments contre la raison. La nuit, car obscure, autoriserait les transgressions. « La nuit à l'extérieur, est d'emblée intimement associée à la transgression, au plaisir, à la fête et à l'ivresse des sens. Elle est en ce sens, dionysienne [...]. » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.65)

Cela est peut-être dû au fait qu'à la base fêter en nocturne est une transgression de l'ordre établi dans le but de se distinguer. « Fêter pendant que la population active dort [...] représentait un renversement de l'ordre habituel et un privilège social qui

donnent à la fête un attrait supplémentaire. » (Schivelbusch, 1993, p.112). Il y a ainsi, depuis les débuts de la sortie nocturne, l'idée d'une distinction des autres par la pratique de la ville la nuit. « Ne pas dormir, c'est se réclamer de cette race-là pour faire du loisir nocturne la preuve d'une non-intégration, d'une rébellion de salon, d'une insoumission mondaine. » (Banu, 2005, p.98). Cela laisse supposer qu'il existerait une sorte de posture à la sortie nocturne qui servirait à se démarquer du commun des gens qui, lui, reste chez soi. Delattre l'avait déjà remarqué dans son étude du Paris nocturne du XIXe siècle.

> [...] les noctambules parisiens du XIXe siècle pourraient appartenir à cette espèce de citadins qui se détache de la masse et de ses mouvements mécaniques en cultivant son excentricité, en décalant ses horaires. (Delattre, 2004, p.121).

Ce comportement social peut s'être conservé tout en ayant subi des transformations, cela expliquerait l'attrait des évènements culturels nocturnes, comme la *Nuit européenne des musées*, qui se transforment en véritable fête. Sortir au musée pendant une nocturne pourrait donc faire partie d'une démarche de singularisation et d'affirmation d'un certain soi, plus aventureux ou plus malin que les autres.

Si la nuit est de plus en plus vue comme un temps possible de sortie culturelle c'est par sa mise en lumière. C'est grâce à l'éclairage que de tels loisirs nocturnes peuvent se développer jusqu'à prendre parfois le relais des activités du jour avec des horaires élargis. Qu'en est-il de la mise en lumière de la ville la nuit et de ses effets sur la perception ?

1.1.6 La nuit, royaume de la lumière dirigée

L'éclairage permet de mettre en scène la ville. La lumière dessine des chemins, des centres d'animation et créé des liens virtuels qui structurent l'espace urbain et proposent ainsi une relecture de la ville. Il est d'ailleurs saisissant de

remarquer que la nuit seul les monuments et édifices patrimoniaux bénéficient d'un éclairage qui les met en valeur, c'est une sorte de ville-spectacle, de ville-musée ou encore de ville-décor qui se donne à voir, dans une volonté à la fois patrimoniale et touristique. Il semble en effet que, lorsqu'il s'agit d'éclairage nocturne, la mise en valeur de la ville passe avant tout par la mise en valeur de son patrimoine. Les quartiers délaissés par l'éclairage sont ceux qui sont réservés au sommeil, qui n'ont pas d'activité nocturne. C'est donc le centre historique des villes qui est surtout mis sous les feux de la rampe.

> La ville se met en scène ou plutôt est mise en scène par les pouvoirs politiques et économiques. La lumière dessine de nouveaux chemins et crée des liens virtuels qui structurent l'espace urbain, conditionnent les déplacements [...]. L'éclairage et les illuminations de bâtiments survalorisent certains lieux centraux [...]. L'éclairage urbain propose une relecture de la ville. À travers l'illumination de ces monuments historiques, c'est la fonction de « ville-décor » ou « ville-musée » qui est valorisée. L'éclairage spécifique de bâtiments et édifices dessine une géographie centrale et patrimoniale de la ville. (Gwiazdzinski, 2005, p.170)

Cette mise en scène nocturne est de plus en plus prégnante et réalisée par des professionnels de l'éclairage qui permettent aux villes de se doter une identité nocturne. Cela aboutit à l'émergence d'un nouveau concept, le tourisme nocturne, déjà adopté par de nombreuses villes qui se dotent d'illuminations nocturnes en centre-ville, allant même parfois jusqu'à animer les monuments par des lumières projetées créant un circuit à travers la « vieille ville » : église, vieilles maisons, rues pavées et piétonnes.

Ainsi, le couple lumière/nuit est plus que jamais présent en ville, que ce soit au niveau des perceptions ou au niveau des représentations.

> La déesse de la nuit a des comptes à régler avec les réverbères. Entre eux et elle il y a partage d'illusions d'optique, tous deux sont en collaboration pour les effets magiques de la nuit. » (Alhoy in Delattre, 2004, p.70).

C'est-à-dire que l'impression de magie serait due au contraste de l'éclairage sur le noir de la nuit, incorporant des points de brillance qui attirent l'œil et apaisent l'esprit. « L'éclat merveilleux d'un éclairage de fête achevait de le dérober à la

réalité du jour, et en faisait la scène d'une seconde vie, d'une vie symbolique. » (Schivelbusch, 1993, p.113). Cela rejoint l'importance du chevauchement des représentations associées à la lumière et au noir mais aussi de l'activité imaginative débridée du temps de la nuit. Un passage physique entre jour et nuit se traduirait donc par un passage symbolique entre réalité et rêve, par le biais d'associations d'idées propres à la période du jour ou à celle de la nuit. Ce qui fait que « La nuit est associée à une certaine magie, celle du spectacle de la ville qui est perçue comme embellie par les jeux de lumières [...] » (Espinasse et Buhagiar, 2004, p.65). Ainsi, « La nuit électrique » n'a pas écarté le noir mais l'a modulé et a instauré un entre-deux devenu coutumier aux habitants des villes. Ils l'aiment parce que, ainsi, « on ne cesse pas de voir les bâtisses et les rues, mais on les perçoit autrement. » (Banu, 2005, p.91).
Par le contraste de l'éclairage sur le fond de la nuit, il devient alors possible de percevoir le monde autrement, dans une réalité atténuée, plus féérique et enchanteresse.

Parmi les auteurs s'intéressant à la théâtralisation de la nuit urbaine par l'éclairage, l'idée de Cauquelin est qu'éclairer équivaut à mettre en scène car l'éclairage produit des « signes blancs sur noir, rendant lisible un espace construit » (Cauquelin, 1977, p.22). Elle compare le fait d'éclairer à celui d'écrire, dès lors, l'éclairage devient un guide dans la ville, et montre où il faut aller. Le fait que tel endroit soit éclairé et tel autre dans le noir regorge de significations, notamment sur l'image que l'on veut donner de la ville. En effet, selon elle, cette ville de nuit éclairée opère une rupture avec la ville du jour, elle devient une ville spectacle, toute en façades, un signe graphique. La lumière ne vient pas redoubler ou traduire seulement une réalité déjà là, elle la transforme ou encore la fonde en lui donnant du sens.
Ces thèmes de songe et de transformation de l'existant par la lumière sont tout à fait récurrents dans les ouvrages des scénographes, éclairagistes et concepteurs lumières. De leur aveu même, l'éclairage devient ainsi une mise en scène, la conception lumière d'une ville, d'un monument, étant fortement marquée par les

arts du spectacle, notamment le théâtre et le cinéma. D'ailleurs, Alekan, chef opérateur en cinéma, affirme les dimensions perceptives et psychologiques de l'éclairage.

> « Eclairer » en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, « illuminer » ou mieux « luminer » ; c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c'est aussi émouvoir. Ce sont ces deux actes, l'un technique, l'autre artistique, intimement amalgamés, qui font surgir du néant de l'obscurité, par la volonté des artistes manipulateurs de la lumière, les images offertes aux spectateurs. (Alekan, 1991)

L'éclairage acquiert ici un double aspect : par son côté technique, de support d'informations perceptuelles, la lumière nous donne à voir mais par son côté artistique, elle peut nous émouvoir et nous faire réfléchir. Jouer sur certains aspects techniques de la lumière, direction ou couleur par exemple, revient à changer la manière dont une chose est perçue. C'est la lumière qui crée les espaces, un espace clos et noir n'est pas perceptible. C'est donc à partir du moment où la lumière s'allume qu'il est possible de prendre conscience du volume et des perspectives. De plus, cette prise de conscience n'est pas uniquement visuelle, elle touche également aux sentiments. Il ne s'agit dès lors plus seulement de pure technique mais bien d'une construction émotionnelle de l'espace par la lumière et les ombres.

La lumière est donc devenue un langage qui, selon Eveno, (in Masboungi, 2003), peut se manifester par deux grandes opérations qui sont la théâtralisation et la déréalisation. La théâtralisation, qui s'exprime par le vocabulaire employé par les professionnels avec les termes de « mise en scène », « mise en lumière », «décors», relèverait ainsi de l'univers théâtral et donc réduirait la ville au spectacle. La déréalisation, elle, est engendrée par l'effacement de la singularité. Elle entraînerait un effacement de la forme au profit d'une impression qu'il qualifie de banale. Pour lui, l'éclairage des villes se fait donc sans réelle réflexion mais plutôt en imposant des techniques et des schèmes uniformes sur tous les monuments ce qui a pour effet de n'en donner qu'une impression partielle et tronquée. Toutefois, il semble que c'est justement parce que le monument devient en quelque sorte archétypale qu'il sort de la réalité et devient autre qu'en journée.

Après tout, la plupart des concepteurs lumières tombent d'accord sur le fait que la lumière doit apporter du rêve et de la magie, au-delà de la lecture architecturale et historique.

Il semble donc que la lumière soit bel et bien devenue un langage. Elle permet de faire passer des informations aussi bien que des émotions. Utilisée à l'échelle de la ville, la lumière est même devenue une écriture publique. Elle sert aussi bien à affirmer l'identité d'une ville ou d'un lieu qu'à l'inscrire dans le paysage urbain.

La lumière ne permet donc pas que de voir, elle a aussi le pouvoir de transformer notre perception puisque l'éclairage est une mise en scène, une mise en valeur des lieux à valeur historique :

> Les monuments ont une valeur intrinsèque, celle d'une mémoire historique. Ce sont des vestiges de valeur. Il s'agit donc de « mettre en valeur » la valeur. Autrement dit, de faire passer un système de valeur (historique) dans un autre système de valeur : lequel ? Première réponse : la valeur « Beau ». La beauté doit être vue, montrée, désignée par l'éclairage ; l'éclairage relève la présence de cette beauté qui pourrait passer inaperçue. [...] « Mettre en valeur » alors doit être pris sur le mode perceptif, c'est l'apparaître clair de la présence. C'est la réponse à quoi se tiennent les discours de l'éclairage. L'éclairage ne fait que rendre son dû à César. Il esthétise l'esthétique, valorise la valeur, il appartient au même cycle que la chose qu'il valorise. Il est lui-même valeur esthétique supplémentaire et nécessaire. Il est ART. (Cauquelin, 1977, p.37)

Cette citation permet de relever toute l'importance accordée à l'éclairage de la ville la nuit qui est non seulement une réécriture de l'espace et du temps mais également une valorisation esthétique. L'éclairage, vu ainsi, théâtralise la nuit, signale les choses, donne à voir et focalise le regard. C'est ce qui participe à cette sensation de rêve, le regard est moins libre, plus canalisé mais cela est accepté et peut même passer inaperçu. Une forme d'acceptation naît dans la manière de se laisser guider par l'éclairage artificiel comme devant un spectacle. C'est de cette manière que l'éclairage obtient lui-même une valeur artistique. Projeté, il donne à lire et à voir une œuvre d'art, l'embellit, bref, participe de l'effet esthétique. L'éclairage au musée lorsqu'il est dans un environnement contrasté participe de cet effet car il détache l'œuvre du fond et lui confère une certaine mise en scène. Il est donc fortement probable que l'éclairage joue pour la perception de l'œuvre le

rôle d'agent de changement en la transformant par le jeu de l'ombre et de la lumière.

La nuit pour l'homme ne peut exister sans lumière puisqu'elle serait impraticable et renverrait à la nuit primaire pleine de dangers et de prédateurs. Ainsi donc, l'homme a domestiqué la nuit par l'éclairage puis, cet éclairage a dépassé le simple côté pratique pour se transformer en véritable art de lumière réécrivant l'espace. Le couple lumière/nuit semble ainsi fonctionner tel le couple jour/nuit, la lumière est un moyen d'apporter à la nuit un contrôle semblable à celui obtenu la journée. Toutefois, le fait même que cet éclairage s'étende dans la nuit crée un contraste frappant non seulement pour la perception de l'environnement mais aussi pour la perception imaginaire du lieu. L'imaginaire de la nuit peut alors se déployer aux frontières de l'éclairage et la confrontation de ces deux espaces, éclairé et noir, crée la sensation d'un moment magique, révélant le monde sous un nouveau jour.

1.1.7 Le concept de nuit

Avant tout, la nuit est un espace-temps subjectif de projections fantasmatiques associées au rapport de la lumière et du sombre. À ces caractéristiques intrinsèques du temps de la nuit s'ajoute la manifestation de la différence avec le jour du point de vue de ses représentations mais aussi de ses activités. En effet, le jour est une période d'activités et de luminosité, de travail et de réglementation tandis que la nuit est perçue comme une période de repos, de fête, de socialisation et de bravade d'interdits. Toutefois, tout comme le jour est divisé en période (matin, après-midi), une échelle d'horaires de nuit allant des premières heures de la soirée au petit matin existe et à chaque tranche horaire, les activités et le comportement humain semblent varier. Ces différences de conception du temps se retrouvent au cours de certains entretiens réalisés au Centre Pompidou pour la thèse (voir part. 2.3.2) où certains visiteurs pensaient

que visiter la nuit, entendue comme visiter entre minuit et 3h du matin, au cœur de la nuit, serait totalement différent d'une autre visite à n'importe quel autre horaire. Une répartition temporelle de la nuit existe bien et elle comprend une certaine gradation vers l'inhabituel et le mystérieux voire le dangereux.

Selon les conclusions des chercheurs ayant travaillé sur la nuit, en comparaison avec le jour, les visiteurs de nocturne devraient faire appel à des éléments caractéristiques de cette période temporelle comme l'utilisation de l'imagination ou l'appel aux sens plutôt qu'à la raison. De plus, si la communication des musées fonctionne, les visiteurs devraient exprimer la volonté d'avoir une expérience différente du musée. Quant à la visite en soirée, elle devrait ajouter des notions de loisir, de détente ou de relaxation.

Plusieurs points forts ont donc été mis à jour lors de cette étude de la nuit, ces traceurs devraient permettre de retrouver dans l'enquête de terrain l'empreinte de la nuit sur l'expérience de visite. L'étude de la nuit l'a montré, il va désormais falloir axer la suite de la recherche sur les perceptions sensorielles et l'impact de l'environnement.

1.2 Nuit et expérience de visite

L'objectif de la recherche est d'étudier l'expérience d'une visite de nuit dans une exposition muséale. Cette expérience de visite passe d'abord par la perception visuelle, dont le principe est le contraste entre figure et fond. Cela laisse la latitude de supposer que la nuit pourrait jouer le rôle de toile de fond pour la perception de l'exposition, comme une sorte d'arrière-plan.

L'approche phénoménologique permet de prendre en compte cette expérience de perception dans un contexte donné. En effet, l'étude du fonctionnement de l'interprétation visuelle permet de comprendre le fonctionnement de l'œil mais, pour dépasser ces bases interprétatives, le principe de l'étude phénoménologique

permet d'unifier l'expérience des visiteurs et le contexte de visite. Ce contexte est important car il s'agit d'une visite de musée et pas d'autre chose. Or la visite de musée peut être une expérience esthétique basée dans un premier temps sur des sensations puis, dans un second temps, sur de la cognition. Ceci laisse présager plusieurs étapes dans l'interprétation et le vécu de l'expérience muséale à partir de la perception.

1.2.1 Définition et fonctionnement de la perception

Puisque l'étude d'un contexte de nuit semble passer par la perception, il est essentiel de trouver une définition de la perception qui convienne à l'observation et à l'analyse de l'expérience de visite.

> Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. (Merleau-Ponty, 1992, p.335)

Selon le philosophe Merleau-Ponty la nuit serait donc une autre manière d'être au monde qui influe sur notre perception. Il rejoint ce qui a été évoqué par les différents auteurs convoqués jusqu'ici. L'influence de la nuit sur la perception est donc assez claire tandis que la définition de ce qu'est une perception demeure obscure, si ce n'est le fait qu'elle advient par les sens.

La perception est donc une opération réalisée par les organes des sens comme la vue.

> Nous avons des organes des sens grâce auxquels nous accédons au monde extérieur, c'est-à-dire percevons ; ces organes des sens donnent naissance à des sensations, dont la perception sera alors constituée. (Barbaras, 1994, p.7)

Elle est « en effet ce qui nous donne accès à quelque chose, à ce qu'*il y a* : elle est ouverture à l'effectivité, connaissance des existences. » (Barbaras, 1994, p.3),

c’est-à-dire que la perception serait la première étape de l’entendement du monde et de la reconnaissance de l’existence des choses autres que soi.

Concrètement, le processus de perception est généralement considéré comme comportant trois composantes principales que sont les stimuli, liés aux dimensions de l’environnement, qui ont la propriété de déclencher des réponses dans les systèmes sensoriels ; les processus sensoriels, constitués par la chaîne des évènements physiologiques déclenchés par la stimulation et qui forment l’interface entre les stimuli et la sensation ; les percepts ou les sensations qui représentent le volet psychologique du processus. Il apparaît donc que la stimulation, le système sensoriel et la perception sont de trois ordres différents. Le stimulus est physique, le processus sensoriel est physiologique, et le percept est psychologique. Cette gradation constitue trois étapes dans la perception, l’activation des sens, la remontée des informations au cerveau et la création d’une réponse à la stimulation. Or, comme il a été vu, la nuit semble influer sur la première étape de l’activité perceptive en changeant la perception visuelle par le biais de l’obscurité. Ceci entraine une vision différente de l’environnement qui va potentiellement se répercuter sur la troisième étape de l’activité perceptive. Il en découlerait donc des sensations différentes de celles du jour.

Il semble dès lors possible d’établir une définition basique de la perception comme un processus donnant accès au monde et à son expérience par le biais des sens.

Comment fonctionne ce processus, et en quoi cela intéresse-t-il la recherche ? C’est par la perception que la nuit se différencie du jour, savoir comment fonctionne cette perception sensorielle permet donc de comprendre par quels moyens atteindre l’expérience de la nuit. La perception visuelle est tout particulièrement privilégiée comme sens le plus sollicité au quotidien et dans une visite d’exposition.

1.2.2 Le contraste figure/fond

Un des fondamentaux de la perception visuelle est la partition de l'image entre figure et fond. Selon plusieurs philosophes, « [...] toute perception est régie par la structure figure-fond. » (Barbaras, 1994, p.15), c'est-à-dire qu'il existe une prégnance du tout sur les parties qui le composent. Cette théorie est vérifiée par les tests d'illusion d'optique, comme l'illusion de Müller-Lyer[7], qui montrent que notre cerveau se sert de ce qui est perçu pour créer une image globale, combinaison des signaux visuels et des informations de la mémoire.

Ainsi, si le système sémiotique visuel semble fonctionner en termes de pattern, il semble demeurer, pour ceux qui l'étudient, remarquablement peu codé en comparaison du système linguistique puisqu'il se fonde essentiellement sur le contraste figure-fond. Cette constatation a permis au Groupe µ d'affirmer que « les opérations réalisées sont essentiellement des transformations de pattern ; des sélections ; une combinaison avec des informations venant de la mémoire. » (Groupe µ, 1992, p.61). Un grand nombre d'éléments semblent donc pouvoir influencer ce qui est perçu et plus encore l'interprétation qui va en être fait. Cela pourrait faire sens avec un changement intervenant dans l'expérience de visite entre jour et nuit.

> Sera *figure* ce que nous soumettrons à une attention impliquant un mécanisme cérébral élaboré de scrutation locale (figure n'est donc pas pris au sens rhétorique). Sera *fond* ce que nous ne soumettrons pas à ce type d'attention, et qui de ce fait sera analysé par des mécanismes moins puissants de discrimination globale des *textures.* [...] Le fond participe du champ en ceci qu'il est indifférencié et par définition sans limite. Le fond paraît être doté d'une existence sous la figure, laquelle, dès lors, paraîtra plus proche du sujet que le fond. (Groupe µ, 1992, p.67-68)

Avec cette définition de la perception, la nuit, en tant que contexte, peut faire office de fond de l'expérience de visite tandis que l'exposition visitée serait la figure. Il devient alors possible de comprendre la subtilité d'un changement de réception de la visite, suivant l'exemple de la mélodie.

[7]  De ces deux lignes, l'une paraît plus longue que l'autre, or elles ont rigoureusement les même dimensions. Il s'agit d'une illusion d'optique.

> L'exemple classique qui illustre la prégnance du tout sur les éléments qui le composent, est la mélodie musicale. La mélodie ne réside pas simplement dans une suite de notes mais il s'agit d'une structure, d'une organisation de notes. La mélodie sera reconnue même si elle est jouée dans un autre ton, exécutée avec un autre instrument ou tout simplement fredonnée, à condition que soient maintenues les relations entre les notes, c'est-à-dire la *structure*. (Luyat, 2009, p.40)

Il est certainement possible de considérer l'exposition aussi comme une structure reconnaissable et en même temps susceptible de variation. Ces variations feraient alors intervenir, pour être effectives, non seulement un changement de contexte, comme un autre ton, mais encore la subjectivité du visiteur, capable de percevoir les variations de sens. Toutefois, pour faire intervenir l'importance de la subjectivité dans le processus de perception, il faut prendre en compte la phénoménalité du monde, c'est-à-dire sa dimension d'être pour soi. Rejoignant ainsi la démarche husserlienne qui « [...] ne consiste pas à demander si le monde existe, mais *ce que signifie* exister pour le monde. » (Barbaras, 1994, p.33). Ainsi, face à un objet il n'y aurait pas à douter de son existence mais à se demander ce qu'il signifie pour nous. La perception d'un objet est donc confiée à l'activité d'un sujet. Cela signifierait donc que ce qui est vu est sujet à une lecture et à une interprétation.

La première chose à connaître sur la perception était donc le principe du contraste entre figure et fond qui laisse la latitude de supposer que la nuit pourrait jouer le rôle de toile de fond pour la perception de l'exposition, et donc avoir un impact sur la réception de celle-ci. Ces lois optiques sont le fondement de la perception visuelle et vont configurer l'interprétation de ce qui est vu.

1.2.3 L'interprétation visuelle

Un des premiers mystères de la perception des images est le fait que l'interprétation d'une même image peut varier selon l'angle fixé ou l'objet de l'attention. « [...] elle dissimule le mystère d'un processus de lecture qui se

déroule en nous-même. » (Gombrich, 1986, p.153). Cette variation dans l'interprétation serait donc le signe d'une lecture de l'image, une lecture visuelle, pareille à celle d'un texte.

> Nous déchiffrons une peinture comme nous lisons une ligne imprimée, en saisissant la forme des lettres et des indices et en les assemblant, jusqu'à ce que nous percevions, au-delà des signes sur la page, leur signification. Et, de même que pendant la lecture nous ne parcourons pas la page en découvrant le sens lettre par lettre et mot par mot, devant un tableau, notre regard va couvrir l'ensemble, à la recherche des informations. (Gombrich, 1986, p.155)

Cette mécanique de perception montre la complexité du processus d'interprétation, encore plus grande si au lieu d'un seul type de support à la perception, comme un texte ou une image, les informations sont reçues de plusieurs supports mêlés, texte, image, objet, comme lors d'une exposition. Quoiqu'il en soit, la perception se ferait par ensemble de sens, morceaux choisis par le visiteur et assemblés en pôles signifiants selon sa propre subjectivité.

> De même que les mains tâtonnantes, l'œil explore la page, et les indices ou messages qu'il perçoit sont utilisés par l'esprit qui questionne pour réduire nos incertitudes. De chaque parcelle d'information transmise par les sens, l'esprit se sert pour répondre à une question subséquente et effacer un doute. (Gombrich, 1986, p.156)

La reconnaissance d'un message visuel se réalise par le doute, l'hypothèse et par la réduction des perceptions transmises par les sens.

À ce propos, en parlant de la phénoménologie du langage, Merleau-Ponty, évoque ces différences de reconnaissance d'un même objet selon le sujet. Pour lui, il y aurait ce qu'il appelle plusieurs profils pour arriver à un même objet car il existerait un « noyau de présentation », repris de Husserl, qui serait la suite des profils à travers lesquels un individu s'est effectivement rapporté à l'objet en opposition aux apprésentations qui sont, elles, « la réserve d'autres profils possibles et qui sont, pour autrui, les profils par lesquels il peut aller au même objet. » (Merleau-Ponty, 1992, p. 43). Il construit donc un système basé sur la présentation et l'apprésentation pour expliquer la variation de perception d'un objet par un sujet.

> Or ce qui vaut du rapport aux choses, vaut, *mutatis mutandis*, du rapport à autrui. Pour autant qu'autrui est regardé en vision centrale, pour autant que la priorité est accordée aux présentations sur les apprésentations, autrui tend à être fixé, figé et [...] objectivé. Mais il suffit de donner la priorité aux apprésentations, de privilégier le regard marginal pour qu'autrui puisse être laissé à son altérité…et à sa liberté. (Merleau-Ponty, 1992, p. 43)

Ce qui est intéressant dans ce passage c'est la possibilité d'une alternance ente vision centrale et regard marginal et finalement entre plusieurs points de vue, un objectivé, rationnel et un plus libre, imaginatif. Cela rejoint d'une certaine façon la configuration figure-fond et permet de penser la nuit en tant que contexte, c'est-à-dire comme élément d'arrière-plan influençant la perception.

Cette idée de fond sur lequel viendrait se réaliser une interprétation est présente chez le philosophe Searle pour qui « [...] l'interprétation s'élève au niveau de nos aptitudes d'Arrière-plan. » (Searle, 1998, p.173). Il définit le concept d' « Arrière-plan » comme « l'ensemble des capacités non intentionnelles, ou pré-intentionnelles qui permettent aux états intentionnels de fonctionner. » (Searle, 1998, p.169). Il utilise un exemple linguistique pour expliquer ceci.

> L'argument le plus simple en faveur de la thèse de l'Arrière-plan est que la signification littérale d'une phrase quelle qu'elle soit ne peut déterminer ses conditions de vérité ou autres conditions de satisfaction que sur fond d'un Arrière-plan de capacités, dispositions, savoir pratique etc., qui ne font pas eux-mêmes partie du contenu sémantique de la phrase. (Searle, 1998, p.170)

Ainsi, en se calant sur cette définition et en suivant Searle, qui a dit que ce qui vaut pour la sémantique vaut pour la perception, la compréhension de la perception serait tributaire d'un savoir caché, activé inconsciemment, dans lequel il serait possible de placer, en ce qui concerne la recherche présente, la fantasmatique inhérente à la nuit. En effet, « il est bien connu qu'étant donné certaines compétences d'Arrière-plan, nous sommes capable de voir des choses comme certaines sortes de choses. » (Searle, 1998, p.173). L'Arrière-plan de Searle serait alors une aptitude consistant à appliquer certaines catégories nous permettant de reconnaître les choses perçues mais aussi de prévoir, selon certains

« scenarios d'attentes » (Searle, 1998, p.176) la manière dont les choses devraient se passer. L'Arrière-plan me prédispose ainsi à certaines sortes de comportement. Dans cette configuration, la visite en contexte de nuit peut changer l'Arrière-plan de la visite de musée et donc l'expérience de visite.

C'est par la prise en compte du contexte mais aussi de la subjectivité que les effets de la nuit sur la perception, et plus tard l'interprétation, peuvent être reconnus. Ainsi, pour traiter de cette expérience, maintenant que la perception est plus circonscrite, il semble utile de s'aider d'un courant philosophique déjà abordé, notamment pour la subjectivité : la phénoménologie de la perception.

1.2.4 Phénoménologie de la perception

Introduite par Husserl (2000) sur la base de la pensée de Kant (1994) puis reprise par Merleau-Ponty (1992) en France, la phénoménologie est la science des phénomènes, c'est-à-dire la science des vécus par opposition aux objets du monde extérieur. Ce qui permet d'interroger réellement l'expérience vécue par le visiteur. Une expérience composée par les sensations qui donneront lieu à une interprétation, à la création d'un sens.
Pour définir ce qu'est la phénoménologie de la perception, le mieux est encore de faire appel à Merleau-Ponty qui l'exprima ainsi :

> [...] c'est aussi un compte-rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ». C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse, psychologique et aux explications causales [...]. (Merleau-Ponty, 1992, Avant-propos)

La phénoménologie de la perception s'intéresse à ce qui est vécu en tant qu'expérience du monde sans se préoccuper de ce qui précède ou non cette expérience mais en décrivant ce qui intervient dans la perception et comment. La phénoménologie devient ainsi une manière d'expliquer le monde vécu par

l'expérience, ce qui en fait un outil tout à fait adéquat pour étudier l'expérience de visite.

De plus, la phénoménologie a le mérite de partir de la Gestalt-théorie (Köhler, 2000) et de l'importance de la figure-fond puisque pour elle, « le « quelque chose » perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un « champ ». (Merleau-Ponty, 1992). Cela permet d'y intégrer ce qui a été dit sur la nuit comme arrière-plan de l'interprétation mais aussi sur la perception comme constitution du texte du monde extérieur puisque, « le fonctionnement normal doit être compris comme un processus d'intégration où le texte du monde extérieur est non pas recopié, mais constitué. » (*ibid.*, p.16). Ainsi il est possible de retrouver l'importance de la subjectivité dans la constitution du monde extérieur pour soi. Cela suppose dès lors que chaque visiteur a une vision différente de son expérience de visite toutefois basée sur un fond interprétatif commun donné par la fantasmatique de la nuit. Finalement, « [...] la perception sa fonction essentielle qui est de fonder ou d'inaugurer la connaissance [...]. » (*ibid.*, p.40).

Merleau-Ponty démontre que l'activité perceptive n'est pas réductible à un apport de sensations, elle est aussi une activité réflexive porteuse et créatrice de sens issue, ou plutôt engagée, par la question de comprendre ce qui m'entoure. De plus, elle retient de la psychologie de la forme que si l'objet est perçu différemment, il donne lieu à des sensations différentes. Et donc à un sens différent. La visite nocturne devient alors susceptible par un engagement perceptuel différent de la visite en journée, d'engager également une variation du sens donné ou transmis par l'endroit visité. Puisque la nuit a une stimulation physique sur les sens, elle peut théoriquement jouer sur l'expérience du visiteur et son interprétation.

Cet intérêt de la méthode phénoménologique pour l'étude de l'expérience de visite est confirmé par d'autres, à condition que cette expérience entre dans la vie quotidienne, ce qui semble être le cas.

> La méthode que nous pensons être la mieux adaptée à la clarification des fondements de la connaissance dans la vie de tous les jours est celle de l'analyse phénoménologique, une méthode purement descriptive, et, en tant que telle, « empirique » [...]. (Berger et al., 2006, p.33)

En effet, l'intérêt de la méthode descriptive empirique pour l'étude envisagée est qu'elle permet de faire entrer l'observation et l'entretien auprès de visiteurs comme source de connaissance plus vaste de la perception de leur visite. Ainsi, puisque « Le propre d'une philosophie phénoménologique nous paraît donc de s'établir à titre définitif dans l'ordre de la spontanéité enseignante [...]. » (*ibid.*, p.88), la phénoménologie serait parfaite pour étudier l'expérience de visite qui est spontanée et qui fait appel à de l'affectif, du cognitif mais aussi de l'imaginaire et, si Merleau-Ponty a raison, « [...] le secteur de notre expérience qui visiblement n'a de sens et de réalité que pour nous, c'est-à-dire notre milieu affectif. » (Merleau-Ponty, 1992, p. 180).

De plus, la phénoménologie permet de penser la perception comme un champ créateur de sens avec l'apport de l'imaginaire.

> À chaque moment mon champ perceptif est rempli de reflets, de craquements, d'impressions tactiles fugaces que je suis hors d'état de relier précisément au contexte perçu et que cependant je place d'emblée dans le monde, sans les confondre jamais avec mes rêveries. À chaque instant aussi je rêve autour des choses, j'imagine des objets ou des personnes dont la présence ici n'est pas incompatible avec le contexte, et pourtant ils ne se mêlent pas au monde, ils sont en avant du monde, sur le théâtre de l'imaginaire. (Merleau-Ponty, 1992 p.10-11)

Cet imaginaire qui se révèle si précieux dans l'étude de la nuit est donc bien pris en compte dans la phénoménologie de la perception comme faisant partie intégrante du processus de compréhension de la réalité. La phénoménologie permet donc de s'intéresser à l'affectif, à l'imaginaire, bref aux sensations.

> La qualité sensible, loin d'être coextensive à la perception, est le produit particulier d'une attitude de curiosité ou d'observation. Elle apparaît lorsque, au lieu d'abandonner au monde tout mon regard, je me tourne vers ce regard lui-même et que je me demande ce que je vois au juste ; elle ne figure pas dans le commerce naturel de ma vision avec le monde, elle est la réponse à

> une certaine question de mon regard, le résultat d'une vision seconde ou critique qui cherche à se connaître dans sa particularité [...]. (Merleau-Ponty, 1992, p.272)

Cette citation laisse présager quelque chose de plus complexe dans la perception que ce qui a été vu jusqu'à présent, une construction en plusieurs étapes faite de choix et de raisonnement. Outre le lien fort entre représentation, imaginaire et perception, Merleau-Ponty dégage une structure qu'il appelle « la superstructure tardive de la conscience ».

> C'est là que « se réalise approximativement l'idée de la sensation ». Les images que l'instinct projette devant lui, celles que la tradition recrée dans chaque génération, ou simplement les rêves se présentent d'abord à droits égaux avec les perceptions proprement dites, et la perception véritable, actuelle et explicite, se distingue peu à peu des phantasmes par un travail critique. (Merleau-Ponty, 1992, p.34-35)

La sensation éprouvée devant les messages perçus par les sens se construirait ainsi dans un second temps d'amalgame et de rationalisation qui mêle puis qui exclut l'imagination.

> Qu'une qualité, qu'une plage rouge signifie quelque chose, qu'elle soit par exemple saisie comme une tache sur un fond, cela veut dire que le rouge n'est plus seulement cette couleur chaude, éprouvée, vécue dans laquelle je me perds, qu'il annonce quelque autre chose sans la refermer, qu'il exerce une fonction de connaissance et que ses parties composent ensemble une totalité à laquelle chacune se relie sans quitter sa place. Désormais le rouge ne m'est plus seulement présent, mais il me représente quelque chose, et ce qu'il représente n'est pas possédé comme une « partie réelle » de ma perception mais seulement visé comme une « partie intentionnelle ». (Merleau-Ponty, 1992, p.36)

En premier vient l'expérience vécue, sensorielle du rouge qui se détache du fond, où il était confondu, par une critique de ce qui est perçu. Cette critique aboutit à la constitution d'une tache sur le fond rapprochée de figures emmagasinées dans le cerveau, évoquant des images mentales. L'ensemble de ce processus critique est réalisé par l'intentionnalité du regard. Ainsi, « de transfert en transfert, des valeurs secondes ou troisièmes se constituent [...].» (Merleau-Ponty, 1992, p.180)

Cela implique que tout changement de sens doit être lié à ce qui l'a précédé puisqu'il s'agit d'une chaîne de construction où chaque maillon construit le suivant et naît du précédent. En d'autres termes, il faut toujours recomposer son espace.

> [...] l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres points de vue. La synthèse du temps comme celle de l'espace est toujours à recommencer. (Merleau-Ponty, 1992, p.175)

Cela laisse supposer pour l'étude que le déplacement du visiteur participe également du sens donné à la visite.

Merleau-Ponty finit par dire que « ce qui est donné, ce n'est pas la chose seule, mais l'expérience de la chose, une transcendance dans un sillage de subjectivité, une nature qui transparaît à travers une histoire. » (Merleau-Ponty, 1992, p.382). Or il apparaît que pour l'étude, l'idée de transcendance retire trop, justement, le particularisme de chaque expérience de visite en impliquant une sorte de grand tout au-dessus des choses.

La phénoménologie a donc complexifié et étoffé l'idée de la perception tout en la ramenant à l'expérience comme connaissance de ce qui nous entoure. Elle aborde l'idée de plusieurs valeurs données à ce qui est perçu suivant un processus. Dans l'optique d'analyse d'un changement de sens donné à son expérience de visite, quelquefois inconsciemment, ce processus de perception phénoménologique comprend les particularités d'une visite de musée. En effet, il est important de ne pas perdre de vue que l'étude se déroule en contexte muséal et qu'elle se base sur les sensations, il est donc logique d'interroger plus avant ce qui conduit à une expérience esthétique des choses.

1.2.5 Perception et esthétique

En rapportant ce qui a été dit sur la perception et son fonctionnement au musée et à l'exposition, lieu de l'étude, tenter de caractériser l'expérience phénoménologique vécue a son importance.

Un musée est, à la base, un lieu contenant de l'art, il convie donc à une expérience esthétique.

> Or, l'expérience esthétique a ce privilège de nous rendre sensible au sensible, à l'éclat de la lumière, au timbre des sons, à la rigueur des lignes, au jeu des valeurs, et aussi à ce qui dans le sensible échappe au sensible, la forme. (Dufrenne, 2010, p.57)

Il apparaît donc ici clairement que l'exposition, notamment d'art, semble être un terrain propice à l'expérience phénoménologique dans le sens où elle joue particulièrement sur le sensible et la forme.

Or, s'il y a apport du sensible, alors il parait logique qu'un approfondissement de l'analyse de l'expérience esthétique mène à de l'affect.

> [...] la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d'appréciation) à un objet attentionnel quel qu'il soit, considéré dans son aspect – ou plutôt : à un objet attentionnel qui est l'aspect d'un objet quel qu'il soit. (Genette, 2010, p.275)

Genette indique que non seulement l'affectif est un point clé de la relation esthétique et du rapport à l'objet mais encore que cet objet communique par le biais d'une demande d'attention qui implique, dans le cadre de l'exposition, le visiteur dans une relation de face à face avec cet objet. C'est un jeu sur la représentation et le sens qui se dévoile. « C'est sans doute parce que l'esthétique implique du loisir, et nous transporte dans un monde d'avant le travail, où tout est jeu et où ce qui est représenté est irréel [...]. » (Dufrenne, 2010, p.426-427).

Cette relation esthétique semble donc s'exprimer à la fois par le sensible et l'imaginaire dans un processus complexe dont il va falloir décrire les étapes, le tout dans une relation forte entre la personne regardant l'objet et l'objet regardé.

Il a été remarqué précédemment que l'imagination jouait un grand rôle dans la perception, notamment en tant que banque d'images et repère mémoriel. Au-delà

de ce rôle important, l'imaginaire peut être une porte d'entrée pour des éléments nouveaux au sein de la perception puisque, « c'est avec les savoirs déjà constitués dans l'expérience vécue qu'elle nourrit la représentation. » (Dufrenne, 2010, p.435) mais elle peut également avoir un aspect archétypale collectif.

> Tandis que l'imagination demeurait rattachée à une faculté du sujet, on a relié l'imaginaire à la conscience et par conséquent à la société et aux images à travers lesquelles se perpétue une histoire collective des mythes. [...] C'est dans l'imaginaire qu'on vient puiser les images de la fiction et c'est grâce à lui qu'on les met en scène. (Belting, 2004, p.102)

Ce que pointe ici Belting se réfère à une vision de l'imaginaire collectif issu des recherches psychanalytiques et a le mérite, pour la recherche, d'incorporer l'effet de nuit dans la relation phénoménologique par l'imagination.

En effet, si l'apport de la nuit est une fantasmatique socio-culturelle qui constitue un arrière-plan de référence lors d'une visite nocturne, cet apport joue alors sur le déclenchement d'une relation affective avec ce qui nous entoure. À partir du moment où le visiteur est entré dans cette relation affective avec les œuvres, ou le lieu, l'appréciation de ce qui est regardé peut alors apparaître. Dufrenne, tout autant que Genette, fonde la relation esthétique sur cet apport affectif.

> [...] c'est l'appel de l'objet esthétique lui-même, qui sollicite à la fois la réflexion, parce qu'il apparaît assez cohérent et autonome pour revendiquer une connaissance objective, et le sentiment, parce qu'il ne se laisse pas épuiser par cette connaissance et provoque une relation plus intime. (Dufrenne, 2010, p.525)

La relation esthétique passerait donc par l'affectif en priorité, avant même le cognitif, dans une optique d'appréciation et de goût, qui mènerait à une relation intime avec l'œuvre. Logiquement, l'expérience esthétique devrait donc se caractériser par un sentiment d'intimité avec les œuvres et donc de jouissance de l'objet pour soi.

De par la particularité de l'œuvre d'art d'appeler à la fois une relation cognitive et une relation affective, Genette a décrit la relation esthétique par deux activités : l'attention et l'appréciation. L'attention semble être plutôt liée à une perception

brute des formes et de l'aspect de l'objet, sans volonté réelle d'identification pratique, ce serait une concentration sur l'aspect visuel de l'œuvre. Cette « attention aspectuelle », est vite corrélée par une sorte de jugement sur ce qui est regardé en termes d'appréciation.

> [...] la relation esthétique (attention et appréciation) est en chaque occurrence d'abord de l'ordre du fait (attentionnel et appréciatif), puis éventuellement de la conduite : je perçois un objet, je le considère sur le plan esthétique, je l'apprécie et, selon cette appréciation, je décide de le considérer plus attentivement, ou de m'en détourner. (Genette, 2010, p.142)

Cette description en moments et en opérations successives de la relation esthétique ramène à Panofsky et sa division ternaire de la perception esthétique, dont Genette avoue s'être inspiré en la simplifiant. Cela laisse donc encore une fois supposer qu'il existe plusieurs niveaux de perception.

Pour Panofsky, il existe en effet trois niveaux de significations et donc trois étapes de compréhension de l'œuvre d'art. Il s'agit tout d'abord d'une signification primaire qui se base sur l'aspect des choses :

> On la saisit en identifiant de pures formes (c'est-à-dire certaines configurations de ligne ou de couleur [...] ; en identifiant leurs relations mutuelles comme évènements ; et en percevant certaines qualités expressives, par exemple [...] l'atmosphère intime et paisible d'un intérieur. L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de significations primaires ou naturelles peut être appelé l'univers des motifs artistiques. (Panofsky, 1996, p.12-13)

Cette signification primaire est appelée aspectuelle par Genette. Il peut être relié au sentiment et à l'affectif devant l'aspect d'un objet.

Ensuite vient une signification secondaire qui est en fait une interprétation basée sur les connaissances socio-culturelles et qui est donc reliée à l'entendement.

> On la saisit en prenant conscience qu'un personnage masculin muni d'un couteau représente saint Barthélémy [...]. Ce faisant on met en relation des motifs artistiques et combinaisons de motifs artistiques (compositions) avec des thèmes ou concepts. Les motifs ainsi reconnus porteurs d'une signification secondaire ou conventionnelle peuvent être appelés images [...]. (Panofsky, 1996, p.13)

Ce niveau d'interprétation met cette fois en jeu la recomposition de ce qui était regardé et donc la conceptualisation de ce qui n'était jusque-là que ressenti.

La dernière étape est celle de la signification intrinsèque, ou contenu, qui est manifestée dans chaque agencement de forme et qui a conditionné justement la création de cette forme. Il place cette signification dans l'ordre de l'essence.

> On la saisit en prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période [...] – particularisés inconsciemment par la personnalité propre à l'artiste qui les assume – et condensés dans une œuvre d'art unique. Comme il va sans dire, ces principes se manifestent par l'intermédiaire à la fois de « méthodes de compositions » et d'une « signification iconographique » – qu'ils éclairent en retour. (Panofsky, 1996, p.13)

La simplification introduite par Genette de cette vision philosophique de Panofsky en regroupant ces deux dernières significations sous le terme de secondaire, même si elle est moins séduisante intellectuellement qu'une conceptualisation à trois niveaux, paraît la plus adaptée pour une étude en contexte muséal.

> J'ai parlé au premier chapitre d'« attention sans identification » comme caractéristique d'une attitude esthétique en quelque sorte pure de toute considération (ou privée de toute information) extra-perceptuelle, [...]. Je qualifie de primaire ce type d'attention, défini comme degré minimal, voire degré zéro (et donc comme limite plus hypothétique que réelle) de l'identification, et le type d'appréciation qu'elle peut fonder (« Je ne sais pas ce que c'est mais c'est bien beau ») ; je qualifie a contrario de secondaires les types d'attention et d'appréciation qui se fondent en partie, consciemment ou non, spontanément ou non, par initiative individuelle ou imprégnation culturelle, sur des indices ou des informations susceptibles d'assigner à l'objet « perçu » un contexte génétique ou générique, et donc à l'appréciation d'un cadre de références, de tel ou tel ordre. (Genette, 2010, p.225)

L'appréciation esthétique est engagée à travers au moins deux étapes : la première est celle de l'apparence et donc pleinement des sensations ; la deuxième est de l'ordre du cognitif. S'il y a changement de perception de l'œuvre en nocturne c'est donc avant tout par la signification primaire qu'il peut être exprimé.

Cette particularité dans la réception d'une œuvre d'art, décrite par Genette et Panofsky, suppose apparemment une certaine attitude du récepteur reconnaissant l'objet comme art, ou du moins l'intention de l'art.

> En dernier lieu, parce que notre façon d'apprécier ces « intentions » est inévitablement influencée par notre propre attitude, laquelle à son tour dépend à la fois de nos expériences personnelles et de notre contexte historique [...]. (Panofsky, 1996, p.41).

C'est-à-dire que non seulement le récepteur se place de lui-même dans une attitude esthétique, un état d'esprit particulier à la relation à l'œuvre d'art, mais encore que cette attitude est tributaire à la fois du contexte historique et de l'histoire personnelle du récepteur, soit de sa subjectivité. Or, l'étude de la nuit a montré à quel point cette subjectivité était également importante dans la construction mentale de l'expérience vécue.

Ainsi, selon le moment où va avoir lieu la rencontre avec l'œuvre, le lieu, la durée ou la répétition de cette rencontre, le récepteur va recevoir certaines données perceptuelles (couleur, forme) ou conceptuelles (contexte historique de l'œuvre, technique de création).

> De toute évidence, au bout d'une heure d'exploration, l'objet attentionnel que j'ai peu à peu construit à partir, ou à propos, de la cathédrale d'Amiens, et qui est alors l'objet de mon appréciation, n'est plus identique à celui de mon premier contact et de ma première appréciation ; et si je fais chaque année le « même » pèlerinage ruskinien, chacune de ces occurrences sera l'occasion d'une nouvelle construction perceptuelle, éventuellement nourrie d'informations et de commentaires latéraux – techniques, historiques, stylistiques, idéologiques et autres – tels justement qu'en propose, entre autres, la lecture de Ruskin. (Genette, 2010, p.236)

L'appel ici de Genette à Ruskin (1929), rappelle l'importance des valeurs attribuées au patrimoine, puisque l'exemple est ici une cathédrale. Il semble raisonnable de reprendre cette idée de construction perceptuelle influencée par des données conceptuelles extérieures à l'objet pour une exposition d'art, même si l'appel à Ruskin dans ce cas s'avère plus délicat.

Quoiqu'il en soit, l'intérêt de ce que démontre Genette ici est que la compréhension et la perception d'une œuvre est en construction permanente, qu'elle est éminemment subjective et surtout que le contexte a son rôle à jouer. Tout ceci mène à une grande variabilité dans l'interprétation d'une œuvre.

> Regarder, dit Gombrich, c'est « interpréter » [...] en réception primaire une figure sinueuse non identifiée, qui se suffit à soi-même ; en réception secondaire (interprétative), tantôt canard, tantôt lapin. (Genette, 2010, p.246)

Autrement dit, l'interprétation se base sur la forme pour construire une idée de quelque chose qui existe mais, selon la manière dont la forme est perçue, l'idée de la chose peut changer. L'interprétation est donc soumise au changement.

> C'est qu'en vérité cette « même toile » comporte plusieurs traits, ou faisceaux de traits, qui peuvent conduire à plusieurs assignations, et donc à plusieurs interprétations non pas incertaines, mais également plausibles, fondées sur des « perceptions » également correctes, quoique sans doute incompatibles dans l'instant [...]. (Genette, 2010, p.220)

L'objet lui-même porte donc en lui plusieurs interprétations et le récepteur décide d'interpréter cet objet en fonction de son expérience personnelle ou de son goût.

> [...] lorsque je « change d'avis » sur une œuvre, ce peut évidemment être aussi parce que j'ai « changé » moi-même, au moins en ce sens que, par un effet de « maturation » physique, psychique ou culturelle, ma sensibilité s'est effectivement modifiée d'une manière ou d'une autre [...]. La seule modification du sujet entraîne immanquablement une modification de l'attention, et donc indirectement de l'objet attentionnel. (Genette, 2010, p.246).

Deux facteurs de variations dans l'interprétation peuvent être identifiés, l'objet porteur de multiples variations et le sujet lui-même variant selon sa subjectivité.

La visite de musée peut donc être une expérience esthétique, expérience théorisée et mise à l'épreuve par différents auteurs. Cet ancrage théorique permet de simplifier le propos de la thèse et surtout de le baser sur une théorie établie qui va dans le sens de ce qui a été découvert sur la période nocturne. Toutefois, cela amène à se demander ce qu'il en est plus précisément de la perception de l'exposition où se joue la relation esthétique.

1.2.6 La perception de l'exposition muséale

Il semble que la perception de l'exposition est avant tout un travail visuel. Il s'agit de regarder les objets exposés mais également le lieu, la scénographie et par là de comprendre l'organisation de l'espace. Bien sûr, il y a également des textes à lire pour ajouter à la compréhension du lieu mais c'est avant tout la disposition spatiale qui crée le sens dans une exposition.

L'exposition est composée d'un agencement d'images et dans sa liberté d'interprétation elle est également proche d'un texte ouvert au sens d'Eco.

> Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce qu'au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (Eco, 2008, p.64)

Ainsi l'exposition en elle-même fonctionnerait à la manière d'un support d'interprétation pour le visiteur qui lui permet d'exercer complètement sa subjectivité tout en essayant de l'orienter vers la compréhension d'un discours construit dans l'espace et supporté par les textes d'expositions.

Toutefois, comparée aux textes, l'exposition possède une particularité, c'est de présenter des œuvres qui peuvent être vues, au sens de Panofsky, comme des images, soit un agencement de formes et de lignes. Or, « La base du langage visuel n'est pas le signe, mais la loi : celle du contraste fondé sur les registres de la couleur et du clair-obscur, conformément à la physiologie de l'œil. » (Saouter, 2000, p.20). Peut-on alors imaginer qu'au-delà du texte ouvert, l'exposition puisse fonctionner comme une image composée par ses œuvres ? Chaque œuvre exposée serait alors une ligne, une forme, dans cette image.

Un indice se trouve dans l'analyse que Belting fait de l'image comme une relation partagée par trois paramètres distincts : « image-médium-regard ou image-dispositif-corps, tant il est vrai que je ne saurais me figurer une image sans la mettre aussitôt en corrélation étroite avec un corps regardant et un médium regardé. » (Belting, 2004, p.9). Ce qui pourrait laisser penser que l'exposition

serait un dispositif supportant une image qui entre en relation avec un corps par la perception.

Tout comme pour la perception esthétique d'une œuvre, la perception d'une image fonctionne suivant les mêmes étapes :

> Toute image offre donc deux plans de constitution, un plan premier, le plastique, un plan second, l'iconique, puis un plan d'interprétation, plan de troisième niveau : toute image est à la fois une construction langagière et un état d'interprétation. (Saouter, 2000, p.79)

Ainsi, en tant que lien avec le monde sensible, le langage visuel est non seulement porteur d'un sens phénoménologique mais il agit selon un système sémiotique ouvert.

Cette ouverture rejoint Eco lorsqu'il affirme que « Puisque toute proposition contient toute autre proposition, un texte pourrait générer, au moyen d'interprétations successives, tout autre texte. » (Eco, 2008, p.111). C'est donc la décision du lecteur qui construit le texte.

> La relation esthétique est donc tout aussi transitivement sémiotique que la relation ordinaire aux objets reçus comme pratiques ou (seulement) dénotatifs, mais le renversement de direction qu'elle opère, et l'attention saturante aux propriétés de l'objet qu'elle exige, la font percevoir comme intransitive et purement contemplative, comme si cette contemplation ne dégageait aucune signification. Elle en dégage autant (contempler, c'est justement chercher et trouver des valeurs d'exemplification ou d'expression – « cette tulipe est mauve » [...] – qui sont des significations), mais d'un autre ordre, et d'une autre manière, qui donne l'impression d'une signification immanente [...]. (Genette, 2010, p.62-63)

La perception des œuvres d'art entraîne une relation esthétique qui crée du sens et devient une relation sémiotique. La phénoménologie permet de comprendre cette complexité de la relation esthétique qui se produit par les perceptions et entraîne des significations variées.

Cette incise sur l'exposition se concentre ici sur la mise en évidence de sa perception visuelle, en lien avec ce qui a été dit du phénomène de perception. Avant d'approfondir ce qu'est strictement une exposition muséale, il convient de

rester sur le chemin du processus de signification donné au monde. Dans une volonté de poursuivre plus loin cette relation de création de sens à partir de la perception à l'intérieur de l'exposition, il semble nécessaire d'aborder en priorité une autre discipline que la seule réduction phénoménologique, il s'agit de la sémiotique et certainement plus particulièrement d'une théorie qui permette d'envisager une sémiosis illimitée. Les apports de la théorie sémiotique permettront ensuite de revenir sur l'espace d'exposition en lui-même et son fonctionnement.

1.2.7 La concept de perception

L'étude de la perception a permis d'établir qu'elle était avant tout une affaire des sens puisque ce sont eux qui transmettent les informations, sur le contexte et l'environnement, au cerveau. Une transmission d'informations qui se fait selon un langage propre au sens transmetteur, sens qui en ce qui concerne l'exposition muséale est avant tout la vue. Or, la perception visuelle a été longuement étudiée et il est désormais possible de dire que le langage visuel est tout entier basé sur le contraste entre une figure, une chose regardée, et un fond.

Tout ceci mis en rapport avec l'exposition laisse supposer qu'en tant que structure reconnaissable sur laquelle se porte l'attention lors d'une visite, l'exposition devient la figure variante de la perception par le contraste avec son fond, ici le contexte de nuit, perçu par une personne donnée avec toute sa subjectivité. Cependant ce système de variations de ce qui est regardé prend tout son sens si la nuit est considérée, avec sa fantasmatique, comme un arrière-plan à la visite qui influe sur le premier plan de l'attention.

C'est en partant de ce constat que l'approche phénoménologique permet d'introduire dans l'équation la subjectivité, l'affectif et l'imaginaire, composantes essentielles de l'expérience. Cette approche permet également de se rapprocher du terrain d'étude : le musée. Il ne s'agit pas que d'un lieu où l'on perçoit les choses mais aussi d'un endroit abordé de manière particulière, avec un état d'esprit précis,

et, puisque la plus ancienne forme du musée, c'est le musée d'art, il évoque dès lors la possibilité d'une expérience phénoménologique certes mais avant tout esthétique. Il devient alors intéressant de noter que l'expérience esthétique peut elle aussi se définir selon deux formes d'attention, l'une primaire basée sur les sens et l'autre secondaire basée sur les interprétations, ce qui rappelle le contraste figure-fond.

Ainsi, c’est par la perception que la nuit se différencie du jour. Savoir comment fonctionne cette perception sensorielle permet de comprendre par quels moyens atteindre l’expérience de la visite dans la nuit.

1.3 Une exposition est-elle la même de jour et de nuit ?

L’apport de la phénoménologie démontre l’importance des étapes dans la construction du sens. La perception du langage visuel oriente la recherche vers la sémiotique considérée comme un ensemble organisé de concepts permettant de décrire le mécanisme de production de la signification dans un objet culturel quelconque. Il semble donc que pour aborder le problème du changement d’expérience de visite, il faille interroger le processus de production du sens dans l’exposition. Parmi les théories sémiotiques, celle élaborée par Peirce, (Peirce, 1998), est suffisamment générale pour rendre compte de tous les phénomènes culturels en contexte. Cette spécificité permet de comprendre, *a priori*, une exposition muséale par l’étude sémiotique et phénoménologique. Il est nécessaire de vérifier cette hypothèse. La construction peircienne peut-elle s’appliquer à la visite d’exposition de manière signifiante ?

1.3.1 Le contexte pragmatique

La théorie de Peirce se situe dans le courant pragmatique de la sémiotique, c'est-à-dire celui qui étudie la relation entre les signes et leurs utilisateurs. Il s'agit donc bien d'une théorie en contexte tout comme l'était la phénoménologie.

La sémiotique peircienne se déploie dans le contexte du pragmatisme qui suppose que « notre connaissance ne repose que sur l'expérience, comme point de départ et comme point d'aboutissement. » (Gauchotte, 1992, p.99).

Cette position pragmatique était notamment celle de Kant (1994) qui, dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique,* établit deux types de représentations conscientes et inconscientes. C'est-à-dire que nous avons des représentations sans en être conscients, ce qu'il appelle une « conscience médiate d'une représentation ». Leur champ se compose des intuitions sensibles et des sensations dont nous ne sommes pas conscients. C'est le plus grand champ de représentations chez l'Homme. Il s'agit de la partie passive des représentations, celle des sensations. Selon Kant, les représentations sont donc liées aux sensations et donnent la sensibilité qui est la faculté des représentations dans l'intuition. La sensibilité contient alors deux éléments, le sens (faculté de l'intuition en présence de l'objet) et l'imagination (faculté de l'intuition sans la présence de l'objet). Si le schéma de Kant fonctionne alors sensations et perception sont liées pour former des représentations. Kant poursuit sa pensée par l'instauration de la distinction, conscience qui permet de voir la composition des représentations. C'est cette conscience de la distinction qui permet de faire d'une somme de représentations une connaissance. Une connaissance est donc une représentation complexe composée d'une intuition alliée à un concept. Une connaissance, du sens donc, résulterait finalement d'une perception sensible et d'une représentation construite.

L'entendement fonctionnerait donc en trois étapes, à chaque étape correspondant une faculté propre. Tout d'abord la faculté d'appréhender (de saisir, de concevoir) des représentations, qui produit une intuition. Puis, la faculté de détacher les points communs dans différentes représentations, qui produit un concept. Enfin, la faculté de réfléchir, qui produit une connaissance de l'objet.

La première étape qui apparaît est celle de la perception qui mène aux sensations et à la sensibilité pour créer des représentations qui, elles, vont produire du sens construit. Une analyse en trois étapes passant par les perceptions pour arriver aux représentations paraît donc concluante pour s'interroger sur la création de sens.

L'inscription dans la pragmatique permet non seulement de prendre en compte le contexte et les effets possibles d'un objet mais également sa perception et ses représentations mentales, à parts égales. S'inscrire dans ce contexte pour cette recherche permet de prendre en compte tous les acteurs du sens au sein d'une exposition (le visiteur, le discours, les objets, l'espace et le contexte).

1.3.2 Les trois étapes de la théorie sémiotique peircienne

> « Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else.
> Secondness is the mode of being of that which is such as it is, with respect to a second but regardless of any third.
> Thirdness is the mode of being of that which is such as it is, in bringing a second and third into relations to each other.
> I call all these three ideas the cenopythagorean categories. » (Peirce, 1998, p.221)[8]

Peirce s'inspire ici de la phénoménologie, c'est-à-dire de l'expérience des phénomènes, pour analyser, décrire et classer les idées qui appartiennent à l'expérience de la vie quotidienne. Pour lui, toute chose, tout phénomène, aussi complexe soit-il, peut être considéré comme signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique. Sa théorie envisage à la fois la vie émotionnelle, pratique et intellectuelle mais prend aussi en considération le contexte de production et de réception des signes, ainsi que ce qui définit le signe par son action sur l'interprète, soit l'aspect subjectif de l'expérience.

[8] « La priméité est le mode d'être en tant que tel, positivement et sans aucune référence à autre chose. La secondéité est le mode d'être en tant que tel, en regard à une chose seconde mais sans une troisième. La tiercéité est le mode d'être en tant que tel qui amène un second en relation avec un troisième. J'appelle ces trois idées les catégories cenopythagoréennes. »

Il établit à partir de là un processus triadique et illimité qui consiste à décrire et classifier les idées qui appartiennent à l'expérience sans s'intéresser à leur validité ou leur psychologie.

- Firstness (priméité), une conception de l'être indépendamment de toute autre chose. La priméité est de l'ordre du possible ; elle est vécue dans une sorte d'instant intemporel. Elle correspond à la vie émotionnelle.
- Secondness, (secondéité) la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. C'est la catégorie de l'individuel, de l'expérience, du fait, de l'existence, de l'action-réaction. La secondéité s'inscrit dans un temps discontinu, où s'impose la dimension du passé : tel fait a lieu à tel moment, avant tel autre, qui en est la conséquence. La secondéité correspond à la vie pratique.
- Thirdness, (tiercéité) est la médiation par laquelle un premier et un second sont mis en relation. La tiercéité est le régime de la règle, de la loi ; mais une loi ne se manifeste qu'à travers des faits qui l'appliquent, donc dans la secondéité ; et ces faits eux-mêmes actualisent des qualités, donc de la priméité. La tiercéité est la catégorie de la pensée, du langage, de la représentation, du processus sémiotique ; elle permet la communication sociale ; elle correspond à la vie intellectuelle (Everaert-Desmedt, 1990).

Le processus sémiotique est donc selon Peirce un rapport triadique entre un signe ou representamen (premier), un objet (second) et un interprétant (troisième).

Ces trois moments de sensation, de prise de conscience d'une sensation et d'interprétation de cette sensation par rapport à ce qui l'a suscité donnent une base pour entreprendre une classification analytique de ce qui se passe concrètement pour le visiteur de nuit. En effet, il s'agit là du processus de création de sens par rapport à des messages extérieurs que nous recevons. Et c'est le processus de changement de la signification qui est interrogé dans la thèse.

Mais cette phénoménologie peircienne ne s'arrête pas là, elle s'intéresse à ce qu'est un signe et comment il se construit. En effet, La fonction essentielle du signe est de faire de relations inefficientes des relations efficientes, non pour les amener dans l'action mais pour établir une habitude ou loi générale.

Ainsi, Peirce attribue au signe deux objets, son objet tel qu'il est représenté et l'objet lui-même ; et trois interprétants, son interprétant en tant que représenté ou signifié pour être compris ; son interprétant comme il est produit ; son interprétant en lui-même. Les signes ont donc une nature propre, matérielle, une nature de relation avec leur objet, une nature de relation avec leur interprétant. Il faut surtout retenir de ceci la dualité de l'objet ainsi que le jeu de l'interprétation.
Dans ce contexte pragmatique, Peirce a élaboré une théorie qui permet de faire de tout ce qui m'entoure un signe porteur de sens et interprétable. Tout dans l'exposition peut donc être pris en compte.

1.3.3 La dualité de l'objet et le processus d'interprétation

Peirce parle à la fois d'objet immédiat, c'est-à-dire, « l'objet comme le signe lui-même le représente » et d'objet dynamique, soit, « la réalité qui par un moyen ou un autre parvient à déterminer le signe à sa représentation ». (Peirce, 1978, p.123). Il établit ainsi une dualité dynamique et temporelle, l'objet immédiat, est englobé dans l'instantanéité du processus sémiotique qui permet d'attribuer provisoirement un sens au signe selon des « habitudes et compétences acquises préalablement par l'usager, ou résulte du travail interprétatif accompli sur le signe. » (Verhaegen, 2006, p.28).
L'objet dynamique, lui, est lié à la continuité du processus, et renvoie sans arrêt les signes-interprétants les uns aux autres : c'est la sémiose.

> Dans la conception de Peirce, le sens d'un signe est donc toujours éphémère : il évoque continûment d'autres signes-interprétants mais, pragmatiquement, prend un sens déterminé en fonction de son usage dans un contexte spécifique. (Verhaegen, 2006, p.28)

Cette dualité permet à un objet-signe d'être le support de différentes interprétations, sans aucune limite a priori. Il n'existe donc pas une seule interprétation mais bien une infinité dépendante entre autre du contexte. Il est

donc possible pour une exposition ne subissant aucun changement formel de changer quand même de sens.

Un objet existe donc en lui-même mais aussi en idée et c'est ce passage à l'idée qui permet d'engager un processus de compréhension et d'interprétation.

En considérant la dualité de l'objet, il est aisé de comprendre que le processus d'interprétation s'en trouve à la fois compliqué et affiné. La prise en compte de cette dualité de l'objet aboutit à postuler un interprétant répondant à l'objet immédiat, un interprétant répondant à l'objet dynamique et enfin, un interprétant qui mette fin au processus de signification. Ainsi, l'interprétant immédiat permet l'enclenchement de la dynamique interprétative en proposant, d'emblée, d'attribuer une première signification au signe ; l'interprétant dynamique entraîne le signe à en appeler d'autres qui eux-mêmes en produiront d'autres et ainsi de suite ; et l'interprétant final attribue un sens déterminé au signe, et renvoie à la manière dont le signe tend à se représenter lui-même comme étant en relation avec son objet. L'arrêt des interprétants est donc une action du signe sur lui-même.

Lorsqu'un premier sens est donné à l'objet, il se combine avec l'image et les représentations associées à cet objet jusqu'à trouver l'interprétant qui convienne, par habitude ou convention. Cet interprétant apporte alors une connaissance plus approfondie, un sens en plus du premier sens issu de la première impression.

Cela signifie que le processus d'interprétation, à la base simple puisque composé de principalement trois étapes, s'enrichit et se complexifie par la semiosis illimitée.

Dans ce jeu, les interprétants orientent le sens donné à un objet. Verhaegen (2006) met cette théorie à l'épreuve et reprend une liste d'interprétants établie par Peirce, qu'il dénomme pragmatique, pour étudier une image publicitaire. Ce sont les interprétants dits affectif, énergétique et logique. Ces trois catégories reprennent celles de priméité, secondéité et tiercéité bien qu'il s'agisse ici d'interprétants finaux, (Peirce, 1978, p.189).

L'interprétant affectif est à la fois le premier effet signifié d'un signe mais également le sentiment qu'il produit qui, selon Verhaegen, dépend de l'expérience

sémiotique propre au récepteur. Quant à l'interprétant énergétique, il est issu de l'effort de production d'un effet signifié lors de l'interprétant affectif :

> L'interprétant énergétique, c'est donc l'acte qui est produit par le signe et a pour effet de « forcer » l'interprète à renvoyer à l'objet qui lui est présenté (indiqué). [...]. L'action répétée de l'interprétant énergétique produit des habitudes comportementales qui constitueront autant de conditions préalables aux interprétants énergétiques à venir. (Verhaegen, 2006, p.33)

Dès l'interprétant affectif, une sorte de mécanisme d'association privilégiée, fruit des habitudes, apparait. L'influence des représentations mentales associées à la nuit pourrait trouver son siège dans ce mécanisme associatif.
L'interprétant logique, signe mental est le moment de détermination et de remise en cause des habitudes cognitives (associations, analyses, synthèses, abductions, etc.). Ces trois interprétants sont utilisés comme des modes d'interprétation d'une image produisant chacun une logique et un sens différents. Par conséquent, ces trois interprétants constituent trois types d'effets possibles du signe sur l'esprit de l'interprète.

La dualité de l'objet peircien, qui existe dans la réalité et dans le monde des idées, permet une multiplicité d'interprétations, certaines tournées vers l'affectif, d'autres vers la logique, d'autres encore vers l'action. Il apparaît ici que le processus d'interprétation est tributaire à la fois du contexte de production du signe mais aussi de ses représentations pour une personne donnée.

1.3.4 L'expérience et le contexte dans le processus d'interprétation

Dans l'ouvrage Images et sémiotique, Darras (2006), insiste sur l'importance du contexte et la subjectivité de l'interprétant dans l'expérience sémiotique. Selon lui, l'environnement spécifique de l'interprétation orienterait les processus interprétatifs, c'est-à-dire que le contexte joue un rôle dans le choix des chemins que prend le processus de signification.

> Le contexte et les circonstances de l'expérience signifiante sont déterminants. C'est-à-dire qu'ils contribuent eux aussi, par leur organisation, à influencer (prendre dans son flux) la coopération « auteur/document/lecteur ». (Darras, 2006, p.74)

Il a démontré par l'étude d'un document photographique que la suppression ou l'ajout d'un nouveau signe provoque des « réorganisations » de l'interprétation en cours. Plus précisément, un changement implique une relecture de l'image avec des transformations ce qui entraîne une autre chaîne de significations, et donc, l'implication de nouvelles références logiques. Le document photographique n'a subi aucune transformation, seuls le contexte et les modalités de l'interprétation ont changé. Cela pourrait se produire dans le passage d'une visite d'exposition de jour à une visite de nuit.

Ainsi, éclairé par le fonctionnement des signes pour Peirce, l'objet de départ, immédiat (l'exposition) est le même mais un changement dans son contexte de présentation, (passage du jour à la nuit), entraînerait un objet dynamique différent ou autrement dit, une chaîne d'interprétations dynamiques différentes (basées sur la fantasmatique et l'imaginaire, les représentations mentales). Ces différences aboutiront forcément à un interprétant final changé et donc à un sens différent du premier, peut-être par le passage d'un type d'interprétant final (par exemple logique) à un autre type (par exemple affectif).

Il se trouve que le contexte dans lequel s'active la chaîne de signification est celui du musée et de l'exposition d'art. Une relation esthétique peut dès lors être envisagée. D'ailleurs, dans son analyse sur le processus interprétatif peircien, Everardt-Desmedt (1990), qualifie l'œuvre d'art comme un évènement, donc liée à la secondéité, par lequel de la priméité s'infiltrerait dans la tiercéité.

> Toute expérience artistique, production ou réception, implique la double nécessité de maîtriser un symbolisme, et de le rompre pour permettre l'intrusion des forces de la priméité que nous nommerons « imaginaire ». (Everardt-Desmedt, 1990, p.110)

Ainsi, la phanéroscopie de Peirce lui permet d'établir un rapport entre le « symbolisme » (tiercéité), le « réel » (secondéité) et l'« imaginaire » (priméité),

et de décrire toute expérience artistique par le mouvement dialectique qui s'opère entre ces trois catégories. Elle considère en fait l'œuvre d'art comme l'irruption de « forces » projetées sous forme de symboles, autrement dit, l'œuvre construit son propre symbolisme en incorporant de l'imaginaire qui va rompre les codes établis. C'est donc « l'intrusion de la priméité dans la tiercéité qui produit l'évènement artistique, provoque l'émotion et déclenche le processus interprétatif aboutissant à une connaissance nouvelle. » (Everardt-Desmedt, 1990, p.112)

L'œuvre d'art, par sa propension à transformer les codes et l'appréhension du réel par l'intrusion du possible, semble être un terreau favorable pour une recherche sur le changement de sens. Toutefois, cette définition de l'œuvre s'applique plus aisément à l'art contemporain qui joue avec les codes actuels de la société qu'aux œuvres d'art plus classiques qui sont issues de systèmes de codes inusités de nos jours et ont donc une étrangeté différente de celles des œuvres contemporaines.

Ce qui s'avère intéressant pour l'étude, c'est le rapport, déjà relevé par Peirce (notamment dans la 4ème conférence donnée à Harvard de 1903), entre « jouissance esthétique » et sentiment.

> C'est la jouissance esthétique qui nous occupe ; et tout ignorant que je sois en matière d'Art, j'ai en assez bonne part une capacité à la jouissance esthétique, nous assistons à la totalité du Sentiment – et notamment à la résultante finale de la qualité de Sentiment présentée dans l'œuvre d'art que nous contemplons – il s'agit, me semble-t-il, d'une sorte de sympathie intellectuelle, de l'impression qu'il y a là un Sentiment que l'on peut saisir, un Sentiment raisonnable. Je ne puis dire au juste ce que c'est, mais c'est une conscience qui relève de la catégorie de la Représentation, bien qu'elle représente quelque chose dans la catégorie de la Qualité de Sentiment. (Peirce, 2002, p.358)

Ce rapport à l'art par le plaisir se situerait à la fois dans la priméité, la « Qualité de Sentiment », et dans la tiercéité, la « Représentation ». La relation esthétique pour Peirce serait donc avant tout une expérience émotionnelle, affective. Or, les études sur l'expérience du visiteur étudient cette part affective couplée avec celle du cognitif, de la réflexion et de l'enrichissement des connaissances. L'étude des visites de jour et de nuit peut révéler une différence dans le registre des rapports à

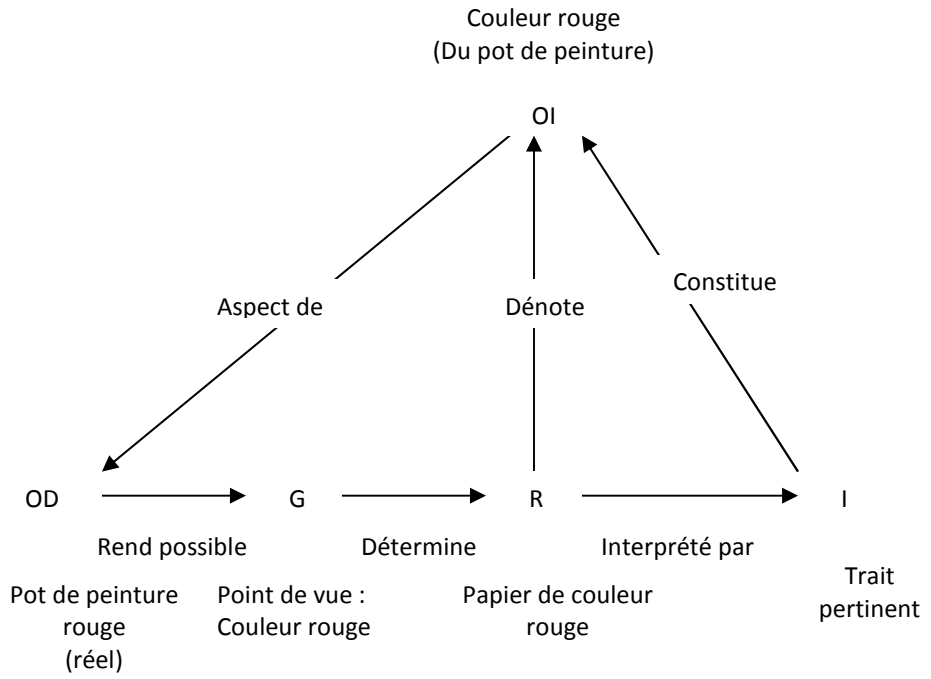
l'œuvre. Une vision de nuit est vraisemblablement plus porteuse de sentiment et moins de rationalité.

La théorie phénoménologique de création du sens établie par Peirce a été l'objet de nombreuses applications pratiques, notamment dans le domaine de la sémiotique visuelle, elle semble donc s'accorder avec les impératifs d'étude d'une exposition muséale. Il faut à présent se poser la question de son application pratique pour la recherche.

1.3.5 Apports et limites

L'apport de la phanéroscopie de Peirce permet d'esquisser un processus interprétatif qui pourrait s'appliquer à l'expérience de l'exposition, en partant du schéma ci-dessous (Everardt-Desmedt, 1990) :

Figure 1.1 : Schéma du processus sémiotique peircien



Ce schéma explique les relations entre l'objet dynamique, réel, le representamen, l'interprétant et l'objet immédiat. Dans l'exemple c'est le pot de peinture rouge (dans la réalité) qui détermine le choix d'un papier de couleur rouge. Et cet échantillon (representamen) représente le pot de peinture réel (objet dynamique) sous le point de vue de l'objet immédiat : la couleur rouge (du pot de peinture). De plus, « un même objet dynamique peut être considéré sous de multiples points de vue. Le ground (G) ou fondement détermine le point de vue sur l'objet dynamique, ici la couleur rouge. » (Everaert-Desmedt, 1990, p.44).

Ainsi, « Representamen » est la chose-signe considérée, dans le cadre de l'analyse triadique, comme élément du processus d'interprétation. L'objet est ce que le signe représente, une entité physique ou mentale. Le signe ne peut exprimer quelque chose à propos de l'objet qu'à condition que cet objet soit déjà connu de l'interprète, par expérience.

Dans l'exemple, le morceau de papier rouge exprime que le pot de peinture est de couleur rouge, mais il ne dit rien des autres aspects de l'objet. Ce n'est que si l'interprète sait que c'est un pot de peinture que l'échantillon lui donne l'information que ce pot de peinture doit être de couleur rouge. Ainsi, c'est l'interprétant qui opère la médiation entre le representamen et l'objet. Autrement dit, il s'agit du moyen que l'interprète utilise pour effectuer son interprétation. Plusieurs interprètes peuvent donc donner une interprétation différente de la même chose-signe s'ils se réfèrent à différents interprétants. Alors que le fondement (ground) est le point de vue selon lequel le signe représente son objet, l'objet dynamique, lui, est l'objet tel qu'il est dans la réalité, et l'objet immédiat est l'objet tel que le signe le représente. C'est donc l'objet dynamique qui détermine le representamen à le représenter sous un certain point de vue, celui de l'objet immédiat.

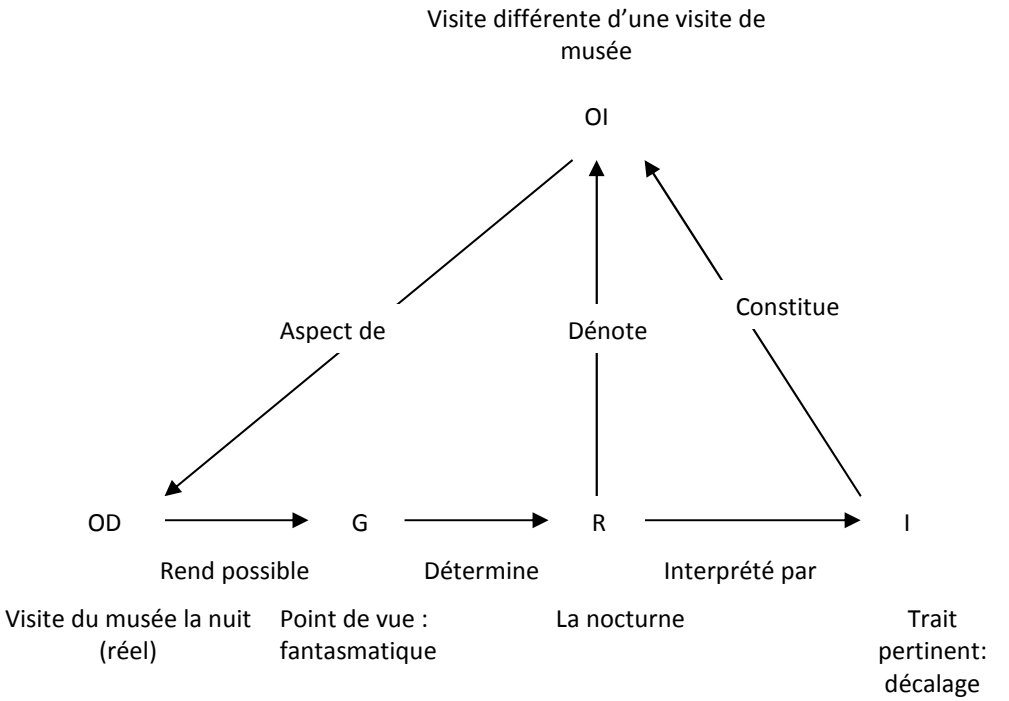
Puisqu'un même objet dynamique peut être considéré sous de multiples points de vue, il peut donc déterminer une infinité de signes. Cette introduction de l'infini permet d'envisager la relation comme en perpétuelle constitution et évolution.

Il n'existe donc pas qu'un seul effet susceptible de supporter le changement dans l'exposition mais de multiples effets, parfois minimes, qui se conjuguent pour

donner une impression différente d'un même endroit. Tout peut alors jouer, la subjectivité du visiteur, son état d'esprit, l'horaire, l'éclairage, sa journée, l'image de la visite de nuit, les œuvres, le lieu etc.

Donc, en appliquant l'hypothèse de départ, cela pourrait donner dans le contexte de la visite de nuit :

Figure 1.2 : Schéma du processus sémiotique dans une exposition de nuit



La « visite de musée la nuit » (dans la réalité) détemine l'offre « visite nocturne », representamen de l'objet dynamique « la visite de nuit au musée », sous le point de vue de l'objet immédiat « la fantasmatique de la nuit ». Cela signifie que la visite du musée la nuit détermine la nocturne par sa fantasmatique, nocturne qui est interprété par rapport à son trait pertinent, le décalage avec une visite de jour, qui constitue une visite différente, tout ceci étant un aspect possible de la visite du musée la nuit.

Bien sûr, ce schéma reste à éprouver et pourrait s'appliquer à d'autres aspects de la visite, puisque ne sont repris ici que les traits principaux. Il faudrait également

faire entrer dans ce processus les points matériels de l'exposition comme par exemple l'éclairage.

Pour étudier un éventuel changement dans l'expérience de l'exposition de jour et de nuit, il est utile de faire appel à la sémiotique et plus particulièrement à la théorie de Peirce. Issue du contexte pragmatique, elle permet de faire de tout ce qui m'entoure un signe porteur de sens et interprétable. Tout dans l'exposition peut donc être pris en compte (le visiteur, le discours, les objets, l'espace et le contexte) en tant que signe engageant un processus d'interprétation éminemment subjectif. Cette subjectivité se lie à l'expérience de la personne mais aussi au contexte dans lequel se déroule l'interprétation. Toutefois, cela ne suffit pas à décrire pleinement ce qui se passe pour les visiteurs lors de leur visite de nuit et peut entraîner vers trop de sophistication conceptuelle au détriment du vécu.
À présent que le processus de signification à l'intérieur d'une exposition à partir de la perception visuelle semble pouvoir être expliqué, il faut revenir à la description de ce qu'est une exposition muséale.

1.4 L'exposition muséale vue comme média

Pour conduire une étude dans le cadre d'une exposition muséale, il faut déjà poser les bases théoriques de la perception de cette exposition. L'exposition est considérée dans cette enquête comme un média qui a la caractéristique d'être un assemblage de composants de différents types qui appartiennent à différents registres sémiotiques. Le visiteur est soumis à toutes ces informations de natures différentes qui doivent, par leur agencement, créer un sens cohérent et retransmettre le message des concepteurs de l'exposition. L'exposition communique un message par l'écrit et par l'espace, la disposition des objets dans la pièce participe de la création du langage de l'exposition. Il faut donc

s'intéresser aux éléments du discours muséographique qui composent le terrain d'enquête mais également à la reconnaissance de ce discours par les visiteurs de jour et de nuit.

1.4.1 Le musée d'art

La première étape est celle de la description du contexte global de la visite, c'est-à-dire un bref rappel de ce qu'est un musée et plus particulièrement un musée d'art.

Avant de commencer à s'interroger sur l'exposition en elle-même, il est intéressant de la situer dans un contexte plus large, celui du musée. Le musée est un endroit à part, culturellement et socialement construit dans sa forme actuelle depuis la Révolution française, même s'il a subi de nombreuses transformations au point de vue de son fonctionnement.

Le musée est originellement vu comme un lieu de conservation des trésors et il a longtemps été défini uniquement par ses missions de sauvegarde et d'archivage. Puis il a commencé à se tourner vers les publics par sa fonction de présentation, de transmission du savoir et du patrimoine dans une optique de délectation[9] de ses publics. Il est donc composé de deux pôles en tension : la recherche et la communication. Selon le dictionnaire encyclopédique de muséologie, (Desvallées et Mairesse, 2011), le musée actuel fluctue dans ses formes ; il est à la fois un lieu, une fonction, un phénomène ou une institution spécifique ; son principe fondateur repose sur l'expérience sensible, essentiellement la visualisation ; il ne peut se comprendre « qu'en référence à un système de valeurs (culture) s'attachant aux objets collectés, visant à interpréter ceux-ci dans le présent et dans tout nouveau contexte ». (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 181)

[9] L'ICOM définit ainsi les musées depuis la conférence générale de Vienne en 2007 : Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.

Le musée semble donc avant tout un lieu d'apprentissage, de connaissances et de transmission de savoir. Cette transmission passe par de nombreux canaux puisque l'expérience muséale fonctionne tant sur le plan social que physique, intellectuel ou affectif. C'est cette constatation qui a mené Dierking à définir l'apprentissage au musée de manière ouverte et large en y intégrant le contexte, social et physique autant que la motivation de visite. En effet, le musée est un environnement de libre choix.

> Un tel apprentissage prend en compte un large ensemble de processus et de résultats possibles, ce qui comprend l'acquisition de faits et de concepts, mais également la mise en application de ces idées, les changements d'attitude, les expériences esthétiques et kinesthésiques, ainsi que les interactions sociales, facteurs qui contribuent tous à l'apprentissage. (Dierking, 1994, p. p.21)

Il faudrait ajouter à cette définition l'importance de l'interdiction au musée, celle de ne pas toucher étant la plus grande mais il y en a d'autres, comme celle de ne pas photographier les œuvres, qui sont des interdictions explicites. Il existe également des interdictions implicites qui tiennent plus du comportement à adopter dans ce lieu public qui impose en général une certaine révérence. Il faut bien se tenir, parler doucement, être conscient des autres et de son corps, ne pas monopoliser la place devant une œuvre etc. Le musée est donc un lieu de règles.
Toutefois, le musée est également un lieu de loisir, ce qui est pris en compte dans sa fonction de délectation des publics. La visite de musée est un moyen de passer du bon temps en famille ou entre amis, qui répond à un certain type d'expérience physique et mentale.

> Les gens considèrent ces lieux comme un cadre de loisir agréable, que ce soit pour des sorties en famille ou entre amis, pour y passer un week-end ou des vacances ou simplement quelques heures de liberté en semaine. (Dierking, 1994, p.19)

Il entre ainsi dans la catégorie des loisirs culturels et donc en concurrence avec les autres offres de loisir. La visite de musée est donc un choix en rapport à des attentes (Falk et Dierking, 1992), mais également un lieu d'interaction sociale.

> Les musées sont en effet l'occasion de faire quelque chose ensemble, à plusieurs, dans un cadre unique et intéressant. Les gens plaisantent ensemble, discutent de l'endroit où ils iront déjeuner, et relient ce qu'ils voient à leur expérience personnelle, concrète (…). *(*Dierking, 1994, p. 20)

Le musée participe d'une expérience sociale mais aussi d'apprentissage et de plaisir qui va se développer principalement au sein de l'exposition.

Ce rapport marqué au loisir le rapproche d'ores et déjà du temps de la nuit, exclusivement consacré à la sphère personnelle, à la détente et au loisir.

Malgré cette généralisation de l'expérience du musée, les institutions se déclinent selon une typologie précise qui a tendance à créer des barrières à l'intérieur de cette définition générale. De nombreuses études marquent une différence entre les musées selon leurs collections et leur muséologie. Dans les enquêtes de public il est donc aujourd'hui admis que le musée se décline de différentes manières. D'un côté il y aurait les musées d'art, les plus traditionnels, musées de Beaux-arts, musées d'art moderne et contemporain ; d'un autre côté les musées d'histoire et de sociétés, musées d'archéologie, musées d'histoire, musées des arts et traditions populaires ; enfin les musées de sciences, musée d'histoire naturelle et musées de sciences et techniques. Il existe donc des séparations entre musées, du moins conceptuellement.

Au vu de tout ce qui a été dit précédemment sur l'expérience esthétique, il semble intéressant de voir les particularités associées aux musées d'art.

Traditionnellement le musée d'art apparaît comme différent du musée de sciences notamment du point de vue de la perspective éducative du musée qui se développe au début du XXe siècle. C'est Gilman, (Mairesse, Desvallées, et Van Praët, 2007), secrétaire du musée des Beaux-arts de Boston qui insiste le premier sur la particularité des musées d'art : ils proposent des objets d'art, c'est-à-dire esthétique. Les objets du musée d'art ne sont donc pas simplement porteurs de sens ou supports de messages mais convient également à une expérience esthétique. Comme le dit Recht (1996), les œuvres d'art forment la spécificité du musée d'art, elles ne doivent pas être considérées comme de simples documents

mais comme des « monuments » suscitant la contemplation. Il exprime ici une idée très implantée dans l'histoire du musée d'art qui peut encore se retrouver parmi les visiteurs.

Ainsi, le musée d'art est avant tout un musée d'objets, leur présence et leur aura forment le cœur de l'exposition. Dans cette optique, les aides à la visite, media ou textes d'informations, jouent souvent un rôle secondaire. La passation du sens repose essentiellement sur les objets et leur mise en espace.

Cette rhétorique de l'objet s'appuie souvent sur ce que Shärer nomme le langage esthétique d'une exposition qui est un des quatre types de langage qu'il a mis au jour par rapport au mode d'utilisation principal des objets, avec le didactique, le théâtral et l'associatif, (Desvallées, Drouguet, et Shärer, 2011). Ce langage esthétique joue sur la mise en valeur du bel objet, de l'objet authentique exposé comme œuvre d'art, c'est-à-dire fortement décontextualisé. Peu d'objets sont exposés avec peu d'informations mais ils sont entourés de matériaux nobles et sont savamment éclairés pour que les visiteurs soient saisis par l'esthétisme de ces objets et émus.

L'intérêt d'un lieu comme le musée devient alors la possibilité d'une perception sensible des objets. Les objets seraient alors porteurs d'un discours émotif.

> […] certains objets amènent le visiteur à une remémoration émotionnelle mêlant de nombreux niveaux de récits et de multiples images mentales captées au détour d'une chanson, d'une œuvre cinématographique ou d'une visite sur Internet. Le musée ouvre la voie à d'autres imaginaires, soit qu'il relie notre perception à d'anciens souvenirs, soit que, par le contexte général ou les objets qui nous sont présentés, il invite à de nouveaux rapprochements et à la construction d'images inédites. (Mairesse in Deloche et Mairesse, 2008, p. 199)

Le musée est donc un lieu d'inspiration qui fait appel à de multiples niveaux de représentation à la fois du lieu, des collections mais aussi de soi. Il ne s'agit pas simplement du message dont serait porteur l'objet mais bien de l'interprétation qu'une culture donnée et qu'une personne en particulier va avoir de cet objet. Cette vision esthétisante traditionnelle du musée d'art n'est pourtant pas dénuée de remise en contexte des objets, ainsi le temple d'Isis de Dendour au

Metropolitan Museum de New York, entièrement remonté dans une salle du musée conçue spécialement pour lui qui le replace dans un contexte égyptianisant. Le tout restant suffisamment sobre pour ne pas concurrencer l'architecture du temple en elle-même.

Photographie 1.1 : Temple d'Isis, Dendour, vers 15 av J.C., Metropolitan Museum

Le musée d'art, et le musée en général, est donc le lieu d'une rencontre entre objets, représentations et individus. Cette rencontre se produit dans un espace particulier, celui de l'exposition.

1.4.2 La mise en exposition

Pour répondre aux modes de présentation ou de langages qui seraient propres à tel ou tel type de musée, il doit exister des catégories d'exposition différenciées. Davallon (2000) exprime ces natures différentes selon les intentions auxquelles doivent répondre les expositions principalement par une différence de muséologie. La muséologie d'objet serait principalement le fait des musées d'art tandis que la muséologie de discours serait avant tout présente dans les musées de sciences et de sociétés.

Là où sa démarche enrichit ce qui a été dit du musée et de l'exposition c'est par la mise en évidence de la porosité de cette frontière établie *a priori*. Pour lui, toute

exposition peut à la fois produire des effets de types esthétiques, signifiants ou instrumentaux sans être ni simple œuvre d'art ni simple texte sémiotique ni simple instrument commercial.

> […] Aucune exposition n'est uniquement esthétique, sémiotique, sociale, commerciale, etc. (…) toute exposition peut produire des effets de types esthétiques, signifiants, instrumentaux, sans qu'elle ne soit ni simple œuvre d'art, ni simple texte sémiotique, ni simple instrument commercial didactique ou autre, sans cesser non plus d'être une exposition. (Davallon, 2000, p. 9-10)

Il distingue ainsi trois types de stratégies de mise en exposition : la stratégie communicationnelle qui vise la compréhension d'un savoir ; la stratégie esthétique qui vise à faire de l'objet exposé un objet qui apparaît au public ; la stratégie ludique qui vise, au sens propre comme au figuré, un transport du public, c'est-à-dire une sollicitation physique qui est déplacement et dépaysement.

Le principe de l'exposition est donc double, à la fois montrer les objets, les choses et indiquer comment les regarder et les comprendre.

Ses recherches mènent à l'imbrication des notions de musée et de média puisque la communication engendrée par le contact aux objets dans le musée pourrait en faire un media, comme l'affirme Rasse (1999). Il est corroboré dans sa thèse du musée-média par McLuhan et Parker (2008), qui proposent eux aussi de voir le musée comme un média mais en pur terme de communication sans prendre en compte l'aspect social ou symbolique du musée. Le musée devient un médium de communication spécifique, et, puisqu'ils considèrent le contenu d'un message comme indissociable du canal qui sert à le véhiculer (son medium), un changement de medium entraînerait des différences radicales d'effets. Cette théorie est illustrée par la bipolarité entre médias froids et chauds. Les médias chauds ne s'adressent qu'à un sens, la vue, tandis que les médias froids sont poly-sensoriels et porteurs d'une information assez pauvre qui réclame en contrepartie une participation active du sujet, destinée à combler les lacunes du message. Du même coup, si ces médias froids donnent à la fois une plus grande liberté et une meilleure insertion dans l'environnement, ils rompent avec le schéma des séquences temporelles pour une exploration intuitive, tâtonnante et discontinue.

Partant de cette constatation que le musée est un média chaud, ils préconisent de le transformer en média froid en rompant avec la linéarité de la « story line », du scénario d'exposition. En d'autres termes ils préconisent l'ouverture d'un musée non linéaire, dans lequel le visiteur construirait lui-même son parcours sans se référer à un sens de visite et à des cartels préexistants et où il pourrait exercer pleinement son activité sensorielle.

> On proposera donc au public des questions sans lui fournir directement aucune réponse. Il s'agit de faire appel à la contribution active du visiteur, de l'obliger à combler les vides en construisant lui-même une trame narrative originale, c'est-à-dire une histoire dotée d'une signification ; de cette manière, en associant le visiteur à la création, on vise à produire une participation intense (« involvment »), qui devra se traduire notamment pour lui par une recrudescence de l'intérêt qu'il pourra porter à la visite et par la disparition de toute forme de fatigue. (McLuhan et Parker, 2008, p. 17)

Cette vision du musée semble empreinte de l'influence de son époque, c'est-à-dire les années soixante, elle paraît négliger la propension de l'activité des visiteurs dans la construction du message de l'exposition telle qu'elle est pratiquée, avec des textes et des indications. Le non-linéaire aussi bien que le linéaire, en matière d'exposition, exigent la participation des visiteurs dans la construction d'un sens donné aux objets. Les visiteurs expriment d'ailleurs souvent leur besoin d'indications et d'informations pour vérifier l'exactitude de leur interprétation. « In fact, exhibits that do not provide text information are frequently misunderstood by visitors. » (En réalité, les objets exposés qui ne fournissent pas de textes d'information sont fréquemment mal compris par les visiteurs.) (Bitgood, 2011, p. 66). Le visiteur s'attend à être guidé.

> L'exposition doit donc lui donner des indications lui permettant, à la fois , de reconnaître qu'il s'agit d'une exposition (c'est-à-dire ce qui est constitutif d'une exposition) et de comprendre ce qu'il convient de faire compte tenu par exemple du statut des objets (et déjà, pour aller au plus élémentaire : reconnaître ce qui est un expôt et ce qui ne l'est pas), du mode de relation proposé (regarder, se délecter, comprendre, imaginer, transposer, etc.) ou des informations connexes apportées sur les objets exposés. (Davallon, 2000, p. 17)

Malgré ses défauts, la théorie de McLuhan et Parker a l'avantage de révéler l'impact de l'intérêt des visiteurs et l'importance de son renouvellement. C'est un point à prendre compte dans le rythme de l'exposition et donc des visites.

Plusieurs chercheurs, dans les années 60 et 70, ont ainsi questionné la spécificité communicationnelle du musée en le comparant à d'autres médias comme le livre ou la télévision, (Kawashima Bertrand, 1999). Tandis que Parr insiste sur l'importance de l'agencement des objets et sur leur ordre de présentation dans la communication d'un message au visiteur, message qui se fait selon le libre-choix des visiteurs.

> « The value of this freedom is not reduced by the fact there is a certain order imposed upon the exhibits of a museum, which is quite inescapable regardless of how a visitor may choose to ramble. Whatever is seen is (or should be) seen in the context of related phenomena, arrived at by a tour, however hasty, through themes developing in an orderly and logical manner. » (Parr, 1962, p. 46)[10]

Cameron (1968), affirme que le système de communication de l'exposition repose sur le langage non verbal des objets et représente donc des informations sous la forme de gestalt à laquelle se confronte l'individu. Les informations saisies par le visiteur varient donc constamment et il doit lui-même les organiser pour en tirer un sens. La communication opère par la présentation sensible des objets exposés.

> En tant que système de communication, le musée dépend alors du langage non verbal des objets et des phénomènes observables. C'est d'abord et avant tout un langage visuel qui peut devenir un langage audible ou tactile. Son pouvoir de communication est si intense qu'au plan de l'éthique, son utilisation doit être une priorité pour les professionnels de musée. (Cameron in Desvallées, 1992, p.259‑271)

[10] « La valeur de cette liberté n'est en rien diminuée par l'ordre imposé aux expôts d'un musée, qui est inéluctable quelle que soit la manière dont les visiteurs choisissent de se mouvoir. Tout ce qui est regardé (ou devrait l'être), est vu dans un contexte de phénomènes reliés, et nous parvient lors de la visite, même rapide, à travers des thèmes se développant de manière logique et ordonnée. »

Cette importance de la communication au sein du musée, à travers les objets, lie les visiteurs et le message de l'exposition dans la création de l'expérience de visite.

1.4.3 Le média exposition

L'approche du musée en tant que média semble, à ce stade, encore confuse et certainement trop large pour en comprendre le fonctionnement précis. Les écrits de Davallon permettent de dépasser ce point critique en proposant de considérer non pas le musée comme un média mais bien plutôt l'exposition. En effet, les théoriciens du musée comme média s'appuient toujours sur les objets et leur relation aux visiteurs. Cette rencontre se produit spécifiquement dans l'espace d'exposition. Or, un musée n'est pas qu'un espace d'exposition, il possède des espaces d'accueils, de recherche etc. Il semblerait donc que sa dimension communicationnelle se trouve bel et bien précisément dans l'exposition.

Poursuivant les recherches sur la validité de média du musée, Davallon part du constat que le musée est un média dans le sens où il « met en relation des acteurs sociaux et des objets de musée » et que l'exposition est une dimension constitutive du musée comme média puisqu'elle organise l'espace d'une rencontre (Davallon, 1992, p. 104-105).

Cela implique que l'exposition est un fait instrumental puisque sa production fait appel à des techniques spécialisées mais aussi un fait social et un fait sémiotique puisqu'elle est capable de communiquer et de signifier.

Ainsi, toute exposition paraît pouvoir être décrite par la terminologie de la communication à partir des éléments que sont le message, l'émetteur, le média et le récepteur. Ceci amène Schiele et Boucher (in Desvallées, Drouguet, et Shärer, 2011) à considérer que l'exposition vivrait en trois étapes : la production qui correspond à l'axe de la communication et concerne le producteur ; la mise en forme qui correspond à l'axe de la représentation et au message; l'appropriation qui correspond à l'axe de la reformulation et concerne les visiteurs. Le

fonctionnement de l'exposition comme média s'appuie donc sur l'interaction objet/visiteur, et forcément le rôle assigné à l'objet, en fonction du message à communiquer.

L'exposition est ainsi créatrice de sens à partir de trois domaines : le fonctionnement spatial et ses rapports de séparation (objet isolé de son usage), de juxtaposition (un objet à côté d'un autre), de substitution (un schéma à la place d'un processus), d'emboitement (un objet et un cartel dans une vitrine elle-même dans une sale avec des visiteurs), de centralité, de succession (le déroulement de la visite qui va successivement d'un point à un autre) ; le fonctionnement pragmatique, l'exposition instaure un rapport aux objets qui est sur le mode du contact ou de la ressemblance plus que sur celui d'une règle régie par une convention explicite ; le fonctionnement informationnel, toute exposition requiert un travail d'interprétation.

Une exposition est donc un langage spatial mais également une construction mentale réalisée par chacun des visiteurs qui l'arpente.

> Nous pouvons ainsi caractériser la spécificité du média exposition : c'est un mass-média dont l'ordre dominant, celui qui définit sa structure de base, est l'ordre métonymique : l'exposition se constitue comme un réseau de renvois dans l'espace temporalisé par le corps signifiant du sujet, lors de l'appropriation. (Véron et Levasseur in Desvallées et Mairesse, 2011, p. 162)

La création du sens dans l'exposition est personnelle, subjective mais également inspirée et définie par l'agencement spatial, le parcours et les écrits.

L'exposition peut donc être définie comme un assemblage de composants de différents types qui appartiennent à différents registres médiatiques, ou sémiotiques, comme des images, des objets, du texte ou du matériel de présentation etc. Leur agencement constitue le support technique de l'exposition qui tire sa force de la présence physique des visiteurs qui sont libres de choisir leur parcours et leurs points d'intérêts. Ils créent ainsi leurs propres scenarii de l'exposition ce qui implique une difficulté du contrôle du message de l'exposition mais également une ouverture dans la réception de ce message.

Le message de l'exposition est donc de nature composite puisqu'il est à la fois à teneur sémantique et sensori-moteur. Ainsi, les caractéristiques de la mise en scène constituent la spécificité sémiotique de l'exposition.

La prédominance de la dimension spatiale et de la dimension pragmatique dans l'exposition implique une définition de la communication comme un processus plus ouvert que la simple réception d'un message transmis d'un émetteur à un récepteur. Elle ne peut être réduite à l'usage d'un code puisqu'il faut prendre en compte la participation du visiteur à la production de sens.

> Le « sens » de tout ce qui est écrit (catalogue, signalétique, étiquettes, etc.) vient s'articuler avec le « sens » des objets exposés ainsi qu'avec le « sens » de l'organisation spatiale (la mise en scène) pour produire le sens général délivré au visiteur par l'exposition en question. (Davallon, 2000, p. 50)

Tous les éléments fonctionneraient ainsi en symbiose pour créer un sens à l'expérience de visite, il y aurait donc une multiplicité de sens possibles pour les visiteurs et ce serait au concepteur de l'exposition de réduire ces choix pour orienter le sens vers celui qu'il veut transmettre.

Avec ce qui a été dit des expositions d'art, il semble que l'outil principal de passation de sens soit l'objet et que « […] la manière dont l'objet est exposé lui fait dire des choses différentes, met en lumière plus clairement certains des multiples discours potentiels que porte en soi toute trace matérielle de l'humanité. » (O'Neill, 1998, p. 77). L'exposition n'est pas un objet sémiotique standard car elle travaille avec de l'espace et des objets. Le sens se construit donc principalement dans la relation que les visiteurs entretiennent avec les objets présentés, c'est ce qu'a montré une étude de la réception des expositions du Grand Palais à Paris.

> Les objets réels observés, l'écho affectif, cognitif ou imaginaire qu'ils déclenchent chez le visiteur apparaissent, dans toutes les expositions étudiées à Paris, comme le centre absolu de l'expérience. (O'Neill, in Dufresne Tassé, 2008, p.226-227)

Cette étude a également montré que l'attention relative portée aux objets ne dépendait pas de leur nombre ou de leur nature. Ceci laisse supposer que le sens

perçu est influencé en fait par la mise en exposition et la manière dont le scénario de cette exposition se construit autour des objets. Encore une fois, la mise en espace semble essentielle pour circonscrire la pluralité des sens et orienter les visiteurs vers la « bonne » interprétation, celle voulue par le concepteur.

Ainsi l'association des éléments de l'exposition, textes et objets entre autres, constitue une médiation de cette exposition.

> Un double jeu interprétatif se crée ici, de la part du conservateur et de la part du visiteur. Le premier associe des objets selon des codes plus ou moins formalisés et explicites, et génère ainsi volontairement un espace d'incertitude discursive, c'est-à-dire une zone de sens qui est ouverte, plus ou moins, à l'interprétation du visiteur. Il y a toujours, de manière manifeste, surplus de significations possibles dans l'exposition. (Delarge, 2001, p.18)

Cet excès d'information signale l'exposition comme une œuvre ouverte où les visiteurs engagent la construction de significations à partir de ce qu'ils perçoivent. De cette manière, les visiteurs injectent dans l'interprétation de l'exposition beaucoup d'eux-mêmes, leurs souvenirs, savoirs, références et hypothèses. Autrement dit, les visiteurs interprètent l'exposition à la lumière de leur expérience personnelle.

Ces différentes analyses de l'exposition la considèrent finalement comme un texte ouvert selon la définition d'Eco. Seulement, l'approche de l'exposition en tant que texte suppose l'abandon d'une définition restrictive du texte, simple compositions d'unités signifiantes, au profit d'une conception sémantico-pragmatique qui le considère à la fois comme un fait de signification et de communication.

> La thèse sous-jacente à l'ensemble de ces tendances consiste à poser que le fonctionnement d'un texte quelconque, y compris d'un texte non verbal, ne peut s'expliquer que si l'on prend en considération, en plus ou à la place du moment de sa génération, le rôle joué par son destinataire du point de vue de sa compréhension, de son actualisation, de son interprétation, ainsi que de la manière dont le texte lui-même prévoit de tels modes de participation. (Eco, 1987, p. 6)

Le texte est alors pensé comme un mécanisme qui demande d'être actualisé par un destinataire dans un processus interprétatif. Le texte construit, pour son bon fonctionnement, la figure d'un « Lecteur Modèle ».

Cette figure sert de base à Davallon pour l'élaboration du « Visiteur modèle » qui répond au fonctionnement de l'agencement spatial de l'exposition. L'exposition peut être un texte mais dont la trame est si lâche que c'est seulement l'activité du récepteur qui permet de définir des articulations et finalement de produire le texte. Cette nature ouverte du texte de l'exposition étant principalement le fait des matériaux qui la compose, principalement l'espace et les objets.

L'exposition est donc un dispositif socio-symbolique qui construit un monde « fictif », distinct de la réalité extérieure, en ayant recours à des objets ou des témoignages provenant de cette même réalité extérieure mais renvoyant à un monde « utopique » situé ailleurs dans le temps et dans l'espace, que l'imagination du visiteur contribue à créer. La résultante de l'interprétation de l'exposition par les visiteurs serait donc la création d'un monde situé dans un ailleurs temporel et spatial, subjectif et peu contrôlé. Une sensation d'être hors du temps qui pourrait s'accorder avec l'expérience recherchée pour échapper à l'accélération de la vie moderne.

Encore une fois, par le fait qu'ils tendent tous deux à créer un espace-temps à part, un rapport semble se créer entre musée et exposition. Lors de leur visite, les visiteurs utilisent des représentations issues non seulement de leur expérience du musée mais encore du monde en général. L'impact des figures de la nuit sur les ouvertures nocturnes est ainsi compréhensible : il s'agit d'une superposition de motifs reliés par la compréhension d'un certain sens, une certaine inspiration.

1.4.4 La grammaire de l'exposition

L'exposition est un langage composé de multiples registres et composants qui produisent du sens. Elle correspond donc à une situation de communication qui transmet un ensemble de messages par différents canaux : des codes iconiques, verbaux, gestuels et spatiaux auxquels viennent s'ajouter tous les codes utilisés pour donner à l'exposition son genre et son style c'est-à-dire les supports tels que les objets, l'espace, le catalogue, l'éclairage, la couleur etc.

> L'objet, en entrant dans l'exposition, change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le *composant* d'une mise en scène. Pour dire les choses encore autrement: n'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde de langage. (Davallon, 2000, p. 167‑168)

La mise en exposition est donc une suite d'actes signifiants de la part du concepteur-réalisateur. Pour rendre lisible ce choix de sens représenté par la mise en exposition, le concepteur utilise l'espace mais aussi des objets-outils comme les textes.

> Ces objets-outils m'indiquent, de ce fait, comment je dois interpréter ce rassemblement. Ils constituent un système de réception qui m'aide à construire ma visite et à me repérer, qui m'aide aussi à comprendre, à élaborer, des significations et à m'orienter vers le message de l'exposition lorsque celle-ci développe une stratégie de communication. (Davallon, 2000, p. 168)

Si la signification est donnée par la création d'un espace par le concepteur-réalisateur qui est un monde de langage, il est alors possible d'établir une grammaire de l'exposition. Une grammaire établit à partir d'une unité élémentaire : l'expôt considéré comme unité sémantique ou porteuse de sens. Le sens d'une unité est tributaire, en plus des qualités intrinsèques à l'objet, de son emplacement spatial et de sa mise en exposition physique. Tous ces éléments composent, selon Gharsallah (2009), une série de « sub-signes » obéissant à des codes divers, comme par exemple le matériau ou la couleur d'une vitrine, l'intensité et la direction de l'éclairage ou encore la police utilisée pour les textes. Leur composition forme une signification particulière donnée à cette unité physique.

> « Designing an effective exhibit is a juggling act. One must constantly balance the influence of the objects, the communication media, the text information, and the configuration of all the components. » (Bitgood, 2011, p. 65)[11]

[11] « Créer un expôt efficace est un exercice de jonglerie. Il faut constamment balancer entre l'influence des objets, le media de communication, le texte d'information et la configuration de tous ces composants. »

Ainsi la mise en exposition obéit à des règles précises d'interrelations entre tous les composants de l'exposition. Selon Bitgood, les blocs d'exposition peuvent être évalués en fonction de leur message, des caractéristiques des visiteurs, des facteurs de conception de l'exposition et des facteurs architecturaux.

C'est dans le but de rationaliser cette mise en espace diverse que Gharsallah, issue de l'architecture, a élaboré une grammaire spatiale de l'exposition. Elle s'intéresse donc à l'expographie, c'est-à-dire les techniques de mise en exposition en ce qui concerne la mise en espace. Pour elle, la mise en exposition est « l'opération de créer un espace de médiatisation entre le visiteur et les objets, en constituant un environnement cognitif organisé, pour présenter un ensemble d'informations. » (Gharsallah, 2009, p.24) Il ne s'agit pas simplement d'une mise en scène esthétique et sensible des objets mais également d'une volonté de faire comprendre un message. La mise en espace est « l'acte de produire des espaces dans l'espace et avec l'espace. Contrairement à la mise en exposition, elle n'a pas d'obligation d'explication et elle n'utilise pas la langue naturelle et les outils d'exposition. » (Gharsallah, 2009, p.25).

Finalement, lorsque la mise en espace est appliquée à l'exposition elle peut devenir médiatique, un dispositif architectural contenant un exposé et soumis à un travail expographique devient dès lors un dispositif expographique créateur de sens dans l'intention de rendre un cadre ou un contexte aux objets présentés.

Ce discours expographique se prépare avec un scénario, une trame narrative qui définit la logique de l'exposition et son développement d'histoire dans l'espace.

Ce scénario est transposé dans les dispositifs expographiques par la mise en exposition. Ainsi, Gharsallah postule que le processus de production de signification subi les effets de la connotation, il y aurait donc dans l'agencement de l'exposition des sens premiers dénotatifs, habituellement intentionnels, et des sens seconds connotatifs qui peuvent être ou non intentionnels.

> La connotation apparaît lorsqu'une unité de signification dénotative reçoit un signifié second appartenant à l'idéologie (un système de représentation), qui provoque des oppositions ou des articulations entre les éléments et produisent un système […] (Gharsallah, 2009, p.36-37)

La mise en espace, exprimée en langage spatial et visuel, serait le lieu principal de la connotation tandis que la mise en exposition, résultat d'un travail de médiatisation, serait celui de la dénotation.
Par l'étude de différentes expositions, elle a mis en évidence l'articulation de trois types d'espace. L'espace empirique, cadre spatial perceptible qui comprend le « representamen » peircien, à partir duquel le visiteur est appelé à interpréter ce qu'il peut voir, toucher, entendre, voire sentir, en entrant en contact avec le dispositif expographique. L'espace conceptuel qui est l'espace de la représentation mentale construite à partir du référentiel, à la fois tributaire des habitudes sociales et des besoins créatifs individuels. C'est à ce niveau que se situent l'«objet immédiat », l'«interprétant» et le «ground» peirciens, qui sont des composants mentaux de représentation. L'espace référentiel qui, comme son nom l'indique, est l'espace des références puisées dans sa mémoire ou dans son imaginaire, pour construire le discours sur un objet donné. Il est situé dans un ailleurs temporel et spatial, en dehors de l'espace de l'exposition et correspond « l'objet dynamique » peircien, de cet espace émergeraient les connotations.
Son modèle d'analyse mobilise ces trois espaces puisque l'accès à l'espace référentiel se fait à partir de l'espace empirique de l'exposition et nécessite de passer par l'espace conceptuel. Encore une fois tripartite, cette explication de la complexité de la perception de l'exposition montre bien la nécessaire articulation entre la perception des choses, les représentations immédiates et les associations d'idées. Il révèle également l'adéquation de la théorie peircienne à l'étude de l'exposition.

Cette vision de l'espace d'exposition, porteur de sens par chaque geste de mise en exposition et en espace, associée à celle du fonctionnement social et médiatique donne finalement l'image d'un écosystème où chaque partie se rejoint pour former un tout qui fonctionne ensemble. Le fait que le parcours de visite implique le corps des visiteurs renforce cet effet de Gestalt de l'exposition (Falk et Dierking, 1992), évoquée également par Davallon quand il affirme que les

éléments divers d'une exposition constituent un tout cohérent qui possède ses objectifs et ses lois propres.

Cette vision globale de l'exposition peut se déporter aussi bien du point de vue de l'organisation de l'exposition que de l'expérience des visiteurs. Ainsi, Falk et Dierking (Falk et Dierking, 1992) vont identifier les interactions entre contexte social, contexte physique et contexte personnel.

> « The museum experience occurs within the physical context, a collection of structures and things we call the museum. Within the museum is the visitor, who perceives the world through his own personal context. Sharing this experience are various other people, each with their own personal context, which together create a social context. » (Falk et Dierking, 1992, p. 5)[12]

Tout le fonctionnement de l'exposition apparaît comme tributaire des visiteurs et de ce qu'ils vont choisir de faire du message qui leur est communiqué.

1.4.5 L'espace d'exposition comme concept

En partant du musée en tant que lieu de communication mais aussi de délectation, il a été possible d'identifier le fort rapport, notamment des musées d'art, avec les objets. La relation esthétique semble être l'objectif de cette muséologie d'objets qui axe sur la rencontre émotionnelle et non sur la médiation des objets à l'aide d'un discours. L'exposition devient ainsi le lieu de rencontre entre objets et visiteurs.

Or, le discours de l'exposition est un texte ouvert qui joue sur plusieurs registres sémiotiques et permet donc une multiplicité d'interprétation ce qui peut la rattacher à la sémiosis illimitée de Peirce.

Ce sont les visiteurs qui, par leurs choix des morceaux de discours de l'exposition, vont créer leur propre vision de l'exposition à travers une déambulation qui fait

[12] « L'expérience muséale se déroule dans un contexte physique qui est une collection de structures et de choses que nous appelons musée. À l'intérieur du musée, se trouve le visiteur qui perçoit le monde à travers son propre contexte personnel. De nombreuses autres personnes partagent cette expérience, chacune avec son propre contexte personnel, qui ensembles créent un contexte social. »

intervenir le mouvement de leurs corps dans l'espace. C'est cette communication spatiale qui constitue le propre d'une exposition composée de différentes grammaires : spatiale, visuelle et textuelle.
Ainsi, la mise en scène esthétique et sensible des objets a pour but de faire passer un message aux visiteurs. Les différents composants de l'exposition alliés aux visiteurs et à leurs parcours forment donc un tout, une gestalt.

1.5 Conclusion

Le passage du jour à la nuit est un changement physique, de perception, et mental, d'idées, qui doit être étudié comme un écart, une différence entre deux situations données par le biais des sensations pour aboutir à un sens général donné à la visite.
Cela mène de fait à une approche de l'univers imaginaire de la nuit, propre à cet espace-temps, il pourrait devenir un marqueur de la présence de la nuit. Et en effet, il semble que l'idée du musée de nuit n'est pas neutre puisqu'elle véhicule un imaginaire particulier. Le lieu change, il revient à la vie comme le montre les exemples de la série puis du film *Belphégor*, de *La nuit au musée* mais aussi de la série de bandes dessinées commandées par le Louvre dont fait partie l'album d'Eric Liberge *Aux heures impaires*. Il existe donc un fond imaginaire caractéristique de la visite du musée la nuit qui puise lui-même dans le fond représentatif de la nuit.
Ainsi, pour percevoir l'ambiance de la visite nocturne et son impact sur l'expérience du visiteur, il faut s'intéresser aux sens et plus précisément à la perception sensorielle de l'environnement. L'approche qui semble la plus efficace pour étudier les perceptions et les sensations qu'elles entraînent est la phénoménologie. Celle-ci permet en effet de s'intéresser aux perceptions sans entrer dans le débat entre empirisme et cognitivisme ainsi que de conceptualiser le

passage des sens aux sensations. De plus, cette approche phénoménologique permet de comprendre la perception comme un assemblage de notions situées plus ou moins au premier plan de notre conscience. Cela rejoint l'analyse de l'expérience esthétique théorisée par Panofsky puis par Genette composée de plusieurs niveaux de significations selon que l'accent est mis sur un point d'intérêt de l'objet observé ou sur un autre mais aussi selon le degré d'interprétation utilisé.

Cette première étape de l'étude des perceptions par la phénoménologie est ensuite relayée par Peirce qui, en classant et en analysant les sensations, décrit la création du sens. Cet auteur fait donc le lien entre phénoménologie et sémiotique dans la volonté de comprendre le sens donné à l'expérience de visite. L'étude sémiotique de l'exposition permet alors de repérer les nœuds de changement entre une visite de jour et de nuit qui pourraient expliciter la différence ressentie dans l'expérience de visite.

De plus, l'espace d'exposition est compris comme espace signifiant comprenant un discours ouvert passant par une grammaire composée de multiples registres sémiotiques : la mise en espace, les objets, les textes. La conception de l'exposition comme un espace médiatique d'expérience du monde permet de faire intervenir les éléments du langage de l'exposition comme faisant partie du contexte de création de sens. L'établissement de registres assure de pouvoir analyser l'influence de chacun d'eux sur le changement de perception entre jour et nuit.

En effet, ce processus de création de sens établi à partir des perceptions s'adapte au fait que, pour la thèse, l'expérience de visite est envisagée non seulement comme une expérience sociale en constante évolution mais également comme une relation esthétique aux objets passant principalement par les sensations, l'imaginaire et l'affectif. Voilà pourquoi, les résultats escomptés ne seront valables que pour la personne interrogée à ce moment précis où elle est interrogée, dans un instantané de visite. C'est la collection de ces instantanés de visite qui par rapprochement et comparaisons, pourront certainement expliquer ce qui est à l'œuvre pour le visiteur lorsqu'il visite un musée la nuit.

> L'expérience de visite sera donc la résultante de la confrontation entre ce qui sera donné à voir et les visiteurs eux-mêmes, avec tout ce qu'ils apportent de connaissances et de questions. (Peignoux, Lafon et Vareille in Eidelman, J. et Van Praët, M., 2000, p. 159)

Les visions et représentations que les visiteurs ont du musée mais aussi leurs attentes et leurs motivations sont susceptibles de configurer leur expérience de visite. Autrement dit, c'est parce que les visiteurs s'attendent à un type de bénéfice à leur visite, qu'ils vont visiter d'une certaine manière, avec un état d'esprit particulier. La reconfiguration apportée par la nuit à l'exposition pourrait ainsi donner l'opportunité aux visiteurs d'expérimenter un certain type de visite, en de plus importantes proportions que le jour, notamment à la jonction qui s'effectue entre la visite de musée, comme activité de loisir et de détente, et l'espace-temps de la nuit, comme espace de temps libre.

Toutes ces informations sur l'expérience de visite incitent ainsi à repenser la méthodologie de l'enquête vers ces attitudes et attentions des visiteurs.

Ces différents points permettent de configurer la problématique de la recherche. À la base de toute la recherche est le postulat que la nuit est différente du jour et que de ce fait elle peut entraîner une expérience différente de la visite de musée.

La première question qui apparaît alors est de savoir en quoi cette expérience sensible de la visite de nuit est différente de l'expérience sensible de la visite de jour.

Cette question principale suppose que le changement de contexte de la visite (passage du jour à la nuit) et plus particulièrement le changement de luminosité (un degré de lumière mais aussi une qualité différente) met en jeu d'autres sensations, qui entraînent d'autres rapports aux objets, dont découlent d'autres interprétations et, finalement, un sens différent donné à la visite. Le tout selon une chaîne de création du sens à partir des sensations.

Dans ce cadre, l'analyse de l'espace-temps de la nuit a mis en évidence qu'effectivement le contexte de visite semble reconfigurer la perception de l'espace. L'analyse des registres sémiotiques de l'exposition par l'entrée de l'expérience des visiteurs intervient alors pour découvrir ces rapports nouveaux

aux objets et au lieu. Enfin, le processus de création de sens établi par la phénoménologie et schématisé par Peirce apporte les outils nécessaires à l'évaluation du changement de signification donné à l'expérience de visite de musée.

Avant de définir le lieu d'application du modèle de recherche, le chapitre II est l'occasion de revenir un instant sur le contexte de cette variation du sens en établissant un territoire d'investigation circonscrit.

CHAPITRE II
LA NUIT, CONSTRUCTION DU TERRITOIRE D'INVESTIGATION

Le premier chapitre a permis l'élaboration d'une contextualisation théorique de l'expérience éprouvée lors d'une visite de nuit basée sur la sensation et l'imaginaire de la nuit, sensibles à travers la perception de l'environnement. Plusieurs points importants pour l'étude ont émergé et doivent à présent être testés. Il faut maintenant construire un terrain d'investigation dont les modalités permettent de mettre en valeur les points théoriques. Autrement dit, il faut trouver une offre culturelle qui réponde aux besoins de l'enquête sans apporter trop de contraintes supplémentaires.

Pour trouver ce terrain propice, il est nécessaire de bien cerner ce qu'est une nocturne, c'est-à-dire comment elle se définit suivant les différents acteurs qui y participent. Dans cet objectif, il s'agit de situer les différentes pratiques de l'offre culturelle nocturne, et de voir leur rapport à la temporalité de la nuit puis, à l'aide ces données, de circonscrire un terrain adapté à l'étude de la pratique nocturne qui aura été choisie.

Le chapitre II tente de répondre à trois questions principales : comment définir l'offre culturelle nocturne, qu'est-ce qu'une nocturne du point de vue de la temporalité et comment cela s'accorde-t-il à la définition donnée par l'offre culturelle, enfin, quel est le lieu le plus propice pour conjuguer l'étude d'une nocturne culturelle intégrant la nuit avec les contraintes de l'étude.

Dans cette optique, il est nécessaire de commencer par une clarification des termes nuit, nocturne et soirée. En effet, les visites de musée la nuit sont qualifiées de « nocturnes » et, si leurs limites temporelles peuvent varier, elles s'établissent globalement de 18h à 23h. Il faut donc définir cette période temporelle, correspondant à la soirée, par ses rapports à la fois avec la nuit et avec la nocturne. Ce balisage des termes permet ensuite de pouvoir établir un panorama des activités culturelles proposées en « nocturnes ».

Un des évènements nocturnes les plus importants concernant les musées est la *Nuit européenne des musées* ; une enquête réalisée en 2012 permet de comprendre ce qui est à l'œuvre dans l'attraction du musée la nuit.

Après ce repérage des pratiques muséales nocturnes, il est possible de passer à l'établissement d'une méthodologie qui prenne en compte plusieurs points importants concernant les visiteurs de musée. Ces caractéristiques de l'expérience de visite sont développées avant d'établir une méthodologie proprement dite. Une première méthode d'enquête est ensuite testée sur un terrain préliminaire au Centre Pompidou. Les résultats apportés par cette enquête font apparaître des limites qu'il faut dépasser au moyen d'un nouveau protocole de recherche.

À l'aide de toutes les données recueillies sur les pratiques de la visite de musée la nuit et sur la méthodologie nécessaire à la résolution de la problématique, il s'avère finalement possible d'établir un terrain de recherche adéquat au musée du Louvre.

2.1 Les pratiques culturelles nocturnes

L'enjeu de la thèse est de comprendre la différence d'expérience de visite qui existe au sein d'une pratique culturelle lors du passage du jour à la nuit. En raison des caractéristiques de l'exposition muséale, il a été choisi d'analyser la variation dans ce contexte.

Il se pose alors différentes questions de terminologie mais aussi de communication autour de ces visites dans la nuit. Quels sont les termes désignant ces pratiques et par qui sont-ils employés ? Quelle est l'image associée à ces pratiques ? Le poids des représentations de la nuit agit-il sur la communication de ces visites nocturnes aux publics ?

Quelques études de cas serviront de base à cette réflexion : les nocturnes du musée du Louvre et la *Nuit européenne des musées*.

Un autre point important est la définition des marges de la nocturne en tant que pratique culturelle et plus précisément d'interroger son dispositif technique : l'éclairage artificiel. En effet, la nocturne en tant qu'activité culturelle n'existerait pas sans la lumière et il se trouve qu'éclairer n'est pas un geste neutre mais, bien au contraire, un geste porteur de signification. L'impact fort de l'éclairage dévoile que la recomposition de l'environnement obéit à certaines règles, en particulier dans le milieu de l'exposition et plus largement du patrimoine. Prendre en compte ces règles revient à mieux comprendre le langage de l'exposition muséale et par conséquent sa perception par les visiteurs. Or, c'est la variation de l'interprétation de ce langage qu'il faut atteindre pour comprendre la différence entre une visite de jour et une visite de nuit.

2.1.1 Nuit, nocturne, soirée

La recherche se heurte à une ambiguïté des termes « nuit », « nocturne » et « soirée », qui entraîne la nécessité d'une définition claire de ces termes et de leur emploi dans la thèse. Chacun d'eux est avant tout considéré dans cette recherche comme appartenant à un domaine d'étude précis : la nuit pour l'impact contextuel et idéel sur les visiteurs ; la nocturne en tant que terme avant tout employé par les institutions pour désigner les évènements se déroulant la nuit ou voulant s'y rapporter qui, dans l'étude, désigne les ouvertures de musées le soir en tant qu'horaire aménagé ; la soirée qui fait appel à un temps social bien particulier en tant que fin des activités de la journée et début d'une période de liberté, elle marque la transition entre jour et nuit et est globalement le temps des ouvertures nocturnes. Cela revient à faire ressortir un terme conceptuel, un terme communicationnel et un terme temporel. Il est utile de comprendre l'organisation de ces termes entre eux, puis, ce qu'ils englobent.

Dans un premier temps, il faut donc situer temporellement la période de la soirée et ses rapports avec la nuit et le jour ce qui mène naturellement à la nocturne et ses rapports à la nuit et à la soirée par le biais des activités disponibles.

La nuit est avant tout considérée comme un espace-temps indépendant qui permet à la société de s'exprimer d'un point de vue individuel, se différenciant ainsi du jour par une plus grande liberté et un mode plus sensible de rapport au monde. En même temps, et peut-être à cause de ces caractéristiques, elle est constamment opposée au jour surtout dans un rapport à la lumière. Cette opposition mène, comme cela a été vu au précédent chapitre, au système antinomique de la lumière face à l'obscurité. Il semble donc que ce soit cet axe fondamental qui permette de toucher au sensible, à l'imaginaire de la nuit et aux associations d'idées de cet espace-temps. La présence de la nuit pourrait donc se faire sentir à travers la subjectivité et l'intimité mais aussi par la transgression et le privilège ou encore la magie et le mystère. Ces représentations étant supportées par le noir de la nuit, sa toile sombre, support de développement de la fantasmatique. Autant d'implications qui pèsent sur la définition de la soirée.

La soirée en elle-même est une zone de passage entre jour et nuit, ni tout à fait jour, ni tout à fait nuit, dont la temporalité varie selon les saisons. Autrement dit, la soirée est ici considérée comme la période d'activité liée au soir qui est lui-même, selon le CNRTL[13], « la fin de la journée, annoncée par la tombée du jour et le coucher du soleil; première partie de la nuit ». La soirée est par conséquent définit par la période temporelle correspondant à la fin des activités diurnes jusqu'au coucher du soleil, période qui coïncide avec l'arrivée de la nuit noire. Il s'agit donc d'une période marquée par l'arrêt des activités d'une part, et de l'autre par la baisse graduelle de luminosité et le démarrage des éclairages électriques. Elle est très courte en hiver où le soleil commence à se coucher entre 17h et 18h et très longue en été où il se couche entre 21h et 22h. Or, il se trouve que la période horaire entre 18h et 22h est celle la plus active de toute la nuit, au quotidien. C'est donc particulièrement dans cette période de transition que peuvent s'analyser les changements de considération et d'utilisation de l'espace nocturne.

[13] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé en 2005 par le CNRS ce site internet fédère au sein d'un portail unique, un ensemble de ressources linguistiques informatisées et d'outils de traitement de la langue, www.cnrtl.fr.

La soirée est à la fois la transition entre des activités diurnes et nocturnes et la période de tombée de la nuit et c'est par rapport à cette soirée qui s'écoule de 18h à 22h, que la nocturne, qu'activité, prend place. Elle se développe alors dans deux contextes : la soirée-jour et la soirée-nuit. En effet, venir visiter en soirée en été équivaut à venir visiter alors qu'il fait encore jour et que le soleil se couche mais venir visiter en soirée en hiver équivaut à visiter pendant la nuit. Ainsi, en été, la nocturne est totalement englobée dans la période de coucher du soleil avec ses jeux de lumière, alors qu'en hiver elle va être totalement dans la nuit. Ce changement de contexte temporel et lumineux ne change en rien les activités annuelles proposées par la nocturne, qu'elle soit commerciale ou culturelle.

La nocturne se définit, par rapport à la soirée, comme l'activité qui se superpose à cet espace-temps entre jour et nuit. Elle commence avec le coucher du soleil et continue, en théorie, bien après la soirée, toute la nuit.

À l'origine, la nocturne est un espace définit par la présence de la nuit, comme le confirme l'étymologie du terme qui apparaît au XVIIIe siècle et désigne « une activité se déroulant de nuit ». Cette invariance de la nocturne par rapport au contexte où elle se déroule, soirée plutôt lumineuse ou nuit noire, est sûrement due au fait que quelle que soit la période, les activités de soirée sont tributaires de la présence d'un éclairage qui permet de pallier le déclin ou l'absence de la lumière solaire. Sans éclairage, les activités risquent d'être réduites voire suspectes, en tout cas en marge de l'ordre social. Ainsi, la donnée principale de l'espace nocturne est l'arrivée de la lumière artificielle, qui conjure la peur des ténèbres et permet la poursuite d'activités. La perception de la lumière reste la base de ce qui est vu et ressenti.

De ce fait même, l'histoire des ouvertures nocturnes est liée à celle de l'éclairage public, et à son importance symbolique. La mise en lumière des villes ne fait pas que transformer des espaces noirs menaçants en des lieux de promenade, elle introduit également l'ordre et le contrôle social du jour dans la nuit.

Cette conquête de l'éclairage artificiel s'est déroulée en trois grandes étapes : celle avant la découverte du feu et de sa maîtrise où l'homme est une proie comme les autres pour les prédateurs nocturnes ; celle de la domestication du feu qui génère une organisation sociale autour du foyer où l'extérieur noir est toujours menaçant, cette longue période est marquée par les contes et légendes populaires racontées lors des veillées et mettant en scène fantômes, sorcières et loup-garou ; enfin l'étape des découvertes au XIXe siècle, celles du pétrole, du gaz puis de l'électricité qui libèrent progressivement de la domination du soleil et de la précarité des flammes.

L'éclairage urbain se développe en suivant ces trois étapes et ce bien plus rapidement qu'en campagne. Les villes sont en effet éclairées très tôt puisque déjà saint Louis au XIIIe siècle justifie le recours à l'éclairage artificiel dans une ordonnance royale, un guet équipé de chandelles sera même instituer au XIVe siècle. Pendant ces premiers siècles d'éclairage, Schivelbusch (1993) indique qu'il ne s'agissait pas vraiment d'éclairer la rue mais plutôt de marquer chaque maison par des lumières indiquant leur position pour introduire dans la ville nocturne structure et ordre. La mise en lumière des villes répond donc avant tout à des besoins de contrôle et de maintien de l'ordre.

Ce n'est qu'à partir du XVIIIe siècle que des innovations techniques permettent d'améliorer l'éclairage des rues qui s'épanouit réellement au XIXe siècle. La première amélioration est la lampe à réverbère, lampe à huile munie d'un réflecteur en métal argenté, tout de suite suivie de l'éclairage au gaz, puis de l'électricité qui se généralise entre 1900 et 1920. Or, c'est bien cet avènement de l'électricité qui change véritablement la donne et transforme les nuits car, là où l'électricité éclaire, l'œil voit comme en plein jour, c'est-à-dire qu'il voit avec les cônes destinés à percevoir la lumière du jour, tandis qu'à la lumière d'une lampe à gaz, il voyait avec les bâtonnets. Cette amélioration de la vision nocturne permet une appropriation fulgurante du temps de la nuit par, à la fois la continuité des activités du jour, mais aussi, par l'arrivée de nouvelles possibilités d'activités festives. La nuit est désormais annexée par le corps social comme le montre l'exemple de Paris, une des premières grandes villes à illuminer ses monuments,

notamment la tour Eiffel à l'occasion de l'exposition universelle de 1937 ainsi que d'autres monuments considérés comme remarquables : la Madeleine, l'Opéra, l'Arc de Triomphe et Notre-Dame de Paris.

À partir de là, la lumière ne cesse de progresser vers une mise en valeur des villes et de leur patrimoine. De nos jours, la lumière électrique est devenue un matériau à part entière qui permet de montrer, de révéler un paysage ou un monument autrement que de jour, sous la lumière solaire.

Ainsi, l'éclairage public électrique s'il a d'abord été pensé comme éclairage sécuritaire puis fonctionnel est aujourd'hui devenu un enjeu de promotion de l'image nocturne des villes. En effet, la lumière peut donner forme au lieu en créant des zones d'attraction et de répulsion grâce au jeu de l'alternance des clairs et des sombres, des blancs et des noirs, ainsi que par des juxtapositions ou des oppositions, des transitions nuancées ou nettement tranchées. C'est par cette configuration que le regard est soumis à un itinéraire rythmique. Les plans et surfaces de lumière jouent un rôle « attractif » instantané, tandis que les plans d'ombre jouent un rôle « répulsif ». Le regard est guidé par cette architecture, passant du clair au sombre permettant d'explorer et d'exprimer des choses impossibles pour la lumière solaire. Dès lors, la caractéristique principale de l'éclairage artificiel est la maitrise des ombres et de la lumière. La conception lumière est donc naturellement marquée par les arts du spectacle dont elle est issue. Et à la suite d'Alekan, chef opérateur en cinéma, les professionnels affirment les dimensions perceptives et psychologiques de l'éclairage. Pour eux, la lumière ne permet pas que de voir, elle a aussi le pouvoir de transformer notre perception.

> « Éclairer » en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, « illuminer » ou mieux « luminer » ; c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c'est aussi émouvoir. Ce sont ces deux actes, l'un technique, l'autre artistique, intimement amalgamés, qui font surgir du néant de l'obscurité, par la volonté des artistes manipulateurs de la lumière, les images offertes aux spectateurs. (Alekan, 1991, p. 8)

C’est-à-dire que par son côté technique, de support d’informations perceptuelles, la lumière nous donne à voir tandis que par son côté artistique, elle retransmet des émotions, du sens. Il suffit donc de jouer sur certains aspects techniques de la lumière, direction ou couleur par exemple, pour changer la façon dont une chose est perçue. La mise en lumière devient ainsi une construction émotionnelle de l’espace par la création d’une ambiance lumineuse.
Cette utilisation de la lumière permet dès lors d’envisager l’éclairage artificiel comme un dispositif technique des visites nocturnes.

Plusieurs usages sont attribués à la mise en lumière patrimoniale et culturelle. Le premier usage est d’être un élément de signalisation et d’orientation. L’éclairage des lieux permet de se diriger et d’être dirigé, il guide, indique et montre, à la manière d’une médiation. Le deuxième usage se rencontre plutôt en dehors du musée, l’éclairage devient l’évènement en lui-même, passant de simple médium à un spectacle recomposant son environnement comme lors de la *Fête des Lumières* de Lyon ou encore de *Chartes en Lumières*.
Entre ces deux marges extrêmes, des niveaux intermédiaires peuvent être identifiés. Certaines mises en lumière celui se rapproche d’un éclairage de spectacle dans le sens où elles sortent de l’ordinaire. Il s’agit alors d’un éclairage festif comme les éclairages aux flambeaux ou aux chandelles dans les monuments historiques. L’étude de l’influence d’un éclairage aux chandelles dans un château sur les visiteurs a été étudié (Germain, 2008). Il s’agissait des *Visites aux chandelles* du château de Vaux-le-Vicomte, en Seine-et-Marne qui ont montré que la perception et la compréhension du lieu par les visiteurs changeait par le simple fait d’éclairer le château et les jardins avec des chandelles, ce qui leur donnait l’impression de littéralement voyager dans le temps. Ainsi, cette simple reconstitution de l’éclairage « d’époque » du château entraîne une reconstitution mentale du mode de vie de cette époque. Dans ce cas, l’éclairage peut donc être considéré comme un vecteur d’émotions et de connaissances.

L’autre niveau, qui cette fois s’approche plus d’un éclairage purement utilitaire, est celui employé dans les musées qui est un compromis entre mettre en valeur les œuvres, les conserver et en permettre une bonne lecture.
Il existe donc deux logiques d’éclairage en rapport à la mise en valeur du patrimoine culturel, le muséal voire muséographique et le proprement patrimonial.

L’éclairage muséal a été très étudié par les muséographes et les éclairagistes qui en ont une pratique professionnelle. Il doit répondre au cahier des charges : permettre de voir, montrer un objet mais aussi lui donner du sens. Une certaine qualité de l’expérience visuelle des visiteurs, tant sur le plan sensoriel que cognitif, est donc recherchée lors d’une mise en lumière muséographique. De plus, il ne faut jamais oublier la nécessité de jouer de cette lumière en fonction des impératifs de conservation de l’objet de collection, ce qui est une contrainte importante. Il semble que parmi les éclairages muséaux, ceux des expositions temporaires et permanentes n’appliquent pas toujours les mêmes moyens. Une exposition temporaire permet une plus grande liberté dans la création d’une lumière dans la mesure où il s’agit d’une expérience immersive de courte durée. En revanche, un éclairage de collections permanentes doit demeurer pérenne et par-là être plus discret, sauf si la muséographie s’oriente vers une expérience spectaculaire ou immersive.
L’éclairage permet donc de voir les œuvres, de les mettre en valeur, de les transformer et leur donne un sens, l’œuvre surexposée sera l’objet principal de la salle, celui qu’il faut regarder, alors qu’à l’inverse, l’œuvre placée dans un coin et peu exposée sera laissée de côté. Dans une exposition, la lumière est donc un des mediums essentiel de transmission de sens, elle est autant un instrument d’orientation spatiale que de connaissance. Pour reprendre les termes de Courchesne, « La lumière est à la base de ce qui compte dans l’expérience du visiteur. Elle est le fondement même de l’expérience visuelle. » (Bergeron, 1992, p.21). De plus, grâce à la fonctionnalité de la lumière artificielle, on peut construire l’espace, y déployer la thématique de l’exposition, marquer des

transitions et contrôler la circulation des visiteurs. Elle est un outil multifonctionnel pour la muséographie : fonction de sécurité du public à travers le repérage des lieux et la facilitation de la circulation ; fonction de mise en valeur de l'exposition ; fonction de transmission d'informations touchant directement à la qualité de l'expérience des visiteurs, tant du point de vue sensoriel que cognitif.
L'éclairage permet ainsi de construire l'exposition par ses effets, d'accentuation, d'ambiances et de marquage, des différents thèmes de l'exposition. Il participe au rythme du parcours d'exposition et lui procure soit de l'unité par une ambiance, soit de la diversité par des ruptures thématiques. Il est dès lors possible de marquer des transitions, de régénérer l'attention du visiteur, de le reposer ou encore de chercher à maintenir sa curiosité en éveil.
Cette intensité lumineuse est dirigée en fonction des besoins des concepteurs de l'exposition et des réactions qu'ils espèrent déclencher chez les visiteurs. Ainsi, dans l'obscurité les visiteurs sont privés d'informations visuelles sur ce qui les entourent, ils doivent s'en remettre à leur imagination pour donner une forme et un sens à leur environnement immédiat ; hésitants dans leurs mouvements, ils font aussi une interprétation subjective du contexte, y mêlant des idées préconçues, leurs peurs et leurs fantaisies. En revanche, en pleine lumière, les données visuelles peuvent être si abondantes que les visiteurs, libres de leurs mouvements, développent une relative insensibilité et une distance critique par rapport à ce qui les entoure ; leur interprétation du contexte est alors plus objective.
Dans le contexte du musée, ces situations extrêmes sont rares, il importe toutefois de retenir que, en fonction des objectifs d'une exposition et de la nature de l'expérience physique et intellectuelle qu'elle commande, le contrôle de l'intensité lumineuse ambiante représente un moyen non négligeable de la mise en exposition. En effet, la subjectivité d'un observateur est inversement proportionnelle à la quantité de lumière ambiante.

L'éclairage patrimonial est également une caractéristique des visites nocturnes et se déploie plutôt sur les façades de monuments et d'églises. Il créé ainsi une nouvelle ville lumineuse.

Il participe aussi de l'effet sensible de la nuit en tant que contexte de la visite nocturne. Tout comme pour l'éclairage muséal, l'éclairage des centres villes et monuments est le fait d'agences spécialisées, publiques (comme le Centre de Recherche sur les Monuments Historiques) ou privées qui sont pour la plupart regroupées au sein de l'Association des Concepteurs lumière et Éclairagistes. La littérature sur ce sujet est d'ailleurs globalement le fait de ces professionnels qui sont urbanistes, éclairagistes, architectes, scénographes ou bien encore ethnologues. Eux aussi doivent répondre à des contraintes de techniques et de sens puisqu'un monument historique est un objet architectural et historique singulier. Il n'a pas été conçu pour intégrer de l'éclairage artificiel, ce qui pose des difficultés techniques et artistiques d'intégration, pour ne pas éblouir, pour respecter la couleur des matériaux, pour révéler l'architecture, les décors et la statuaire, tout en restant proche de quantités de lumière évocatrices de l'ambiance des lieux de l'époque où l'éclairage principal était celui de la cheminée ou la torchère.

Lors d'une étude menée par le CRESSON[14] (Fiori, Rémy, et al., 2008) sur des projets d'éclairage urbains réalisés par des étudiants, quatre grands types de « gestes lumières » avaient été répertoriés. Le premier type est celui des gestes qui exploitent la lumière sous un angle essentiellement visuel et graphique. Dans ces cas, la lumière matérialise des objets, trace des lignes et délimite des surfaces. Le deuxième type est celui des gestes où la lumière est convoquée comme élément de composition urbaine. Ces gestes se manifestent soit en plan lorsqu'ils mettent visuellement des espaces en relation en rendant visible la trame urbaine, soit en perspective, lorsqu'ils construisent un paysage en permettant une orientation de l'espace qui fonde un « sens de lecture » notamment par des points de vue privilégiés. Le troisième type est celui des gestes visant, par l'éclairage, à installer ou à conforter des usages, les mettre en lumière leur donne ainsi une place dans le fonctionnement général de l'espace. Le dernier type est celui des gestes engageant essentiellement la dimension imaginaire véhiculée par la lumière, et c'est celui qui paraît le plus intéressant par rapport à la nuit, avec ces gestes, la lumière va se

[14] Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

focaliser sur les éléments qui ont une capacité d'évocation imaginaire forte dans le but de livrer un message.
Il apparaît que ces quatre gestes peuvent se retrouver mêlés dans une exposition puisqu'à la fois la lumière y matérialise des objets et délimite des surfaces. La lumière devient alors un élément de composition participant d'une lecture au sein du sens voulu par le concepteur du parcours d'exposition, le point de vue privilégié étant souvent utilisé dans les musées, tout ceci dans le but de participer au message de l'exposition.

L'éclairage patrimonial paraît donc osciller entre deux tentations, l'une utilitaire et l'autre spectaculaire. Cela semble se manifester dans la différence entre un éclairage intérieur qu'il soit celui d'un musée, exposition permanente ou temporaire, et un éclairage extérieur, celui d'un monument en particulier ou d'un centre-ville. Le corollaire de cet éclairage nocturne, et sa principale caractéristique face à un éclairage solaire zénithal, c'est la création de jeux d'ombre et de lumière. La plupart des concepteurs lumières tombent d'accord, avant tout, sur le fait que la lumière doit apporter du rêve et de la magie, au-delà de la lecture architecturale et historique. Ceci signifie que la lumière a plusieurs aspects, elle est fonctionnelle, esthétique, décorative, signalétique, festive, poétique ou encore ludique. Toutefois, cette lumière n'est vraiment efficace que si elle est mariée à l'ombre qui lui permet de centrer sur un point particulier. Un principe de la perception visuelle veut que la plupart des éléments peuplant notre champ visuel restent en dehors de l'expérience perceptuelle et que seuls ceux qui présentent une ambiguïté demandant à être résolue arrivent jusqu'à notre attention. La lumière peut aider à capter cette attention. Voilà pourquoi l'importance des ombres en éclairage est fondamentale, non seulement elles permettent de modeler les formes et d'accentuer le relief mais elles offrent aussi, par ce qu'elles cachent, des trous sémantiques que le visiteur s'emploie, consciemment ou non, à remplir. Ce jeu possible avec la signification de ce qui est montré au visiteur contribue à enrichir son expérience perceptuelle.

L'éclairage est donc important pour comprendre une nocturne, il fonctionne selon diverses modalités mais surtout permet la mise en place d'activités pendant la nuit. Grâce à lui, une certaine conquête économique de la nuit a pu être menée, ce qui a forcément entraîné un phénomène de grignotage d'un « temps mort » originellement consacré au repli dans l'intimité et au sommeil. La nocturne est la marque de cette transformation de la nuit en espace social permettant non seulement l'organisation d'évènements festifs éphémères, comme les nuits thématiques, mais aussi la poursuite des activités diurnes, comme les nocturnes commerciales des grands magasins. La nocturne caractérise donc une période d'activités et de luminosité, de travail et de fête. Elle semble s'adapter aux images de l'espace-temps de la nuit. D'ailleurs, si la nuit est aussi bien perçue comme une période de repos, de fête, de socialisation et de bravade d'interdits, ces activités semblent s'échelonner des premières heures de la soirée au petit matin. À chaque tranche horaire, les activités et le comportement humain varient. Ainsi, les marges de la nuit, la soirée et le petit matin, permettent la coexistence d'activités du jour, qui s'étalent, et d'activités de nuit, liées au loisir. La vraie nuit urbaine se limite entre 1h30 et 4h30 du matin. La nocturne en tant que siège d'activités n'est donc plus dans l'ancienne nuit mais dans la nouvelle nuit qui possède les attributs de la soirée. En effet, les nocturnes culturelles participent à la fois de ces activités diurnes se prolongeant, comme pour les élargissements d'horaires d'ouvertures des musées, et à ces activités proprement nocturnes, de fête, comme la *Nuit européenne des musées*.

Gwiazdzinski voudrait voir dans ce grignotage du temps nocturne par des activités originellement dévolues à la période du jour une « diurnisation » de la nuit, c'est-à-dire une négation de ses caractéristiques pour la transformer en jour. Ce point de vue néglige toutefois l'état d'esprit et le ressenti des noctambules, visiteurs aussi bien que consommateurs. Quelle que soit l'activité, si elle est exercée à un moment inhabituel, dans un cadre différent, ici de nuit, elle prend une coloration différente de sa conduite pendant le jour. Cette poursuite des ouvertures dans les heures de fermeture conserve un esprit d'occasion, d'opportunité. Il ne s'agit pas là d'une diurnisation de la nuit, en tout cas d'un point de vue perceptif, sensitif et

imaginaire. En effet, la présence de la nuit, le fait de faire quelque chose alors qu'il fait nuit, une chose qui aurait été réalisable de jour, cela n'est sûrement pas anodin. C'est ce que la thèse veut démontrer avec l'exemple des ouvertures nocturnes muséales.

D'ailleurs, l'attitude adoptée dans la nuit est considérée comme différente de celle du jour par de nombreux chercheurs, sociologues et historiens. La libération des activités diurnes permet aux personnes d'user de leur temps nocturne comme bon leur semble. Ce qui les mène à une attitude de promenade, de décontraction voire de délectation autour du paysage mis en lumière. Le calme de la nuit inciterait donc à la promenade ce qui rapprocherait le noctambule d'un touriste.

Ce sentiment engage donc la pérennisation d'une nouvelle plage horaire pour prolonger les activités, plutôt de loisir, un temps social semblable au dimanche ancré dans la spirale de l'accélération du rythme de vie qui, selon Rosa (2010), tient sur le paradoxe que le gain de temps libre doit être comblé par des activités diverses ce qui entraîne la sensation de disposer d'encore moins de temps qu'avant. Leccardi (2011) fait à ce propos une analyse historique de l'accélération sociale, qui n'est pas un phénomène nouveau mais qui a subi une augmentation ces dernières années. Cela serait lié à la mondialisation puisque pour que le capital circule plus vite, les marchandises, les personnes et les informations circulent plus vite et par conséquent, le rythme de vie s'intensifie.

> L'accélération est, nous l'avons vu, un processus qui remonte au moins à deux siècles, mais qui, dans les dernières décennies, est devenu central et stratégique avec la diffusion massive et envahissante des nouvelles technologies de l'information et les possibilités que ces technologies apportent, grâce à la vitesse, à des espaces économiques et financiers de plus en plus vastes. (Leccardi, 2011)

En partant de ce constat, il apparaît que cela influence la vie quotidienne vers tout ce qui permet d'aller plus vite, de ne pas perdre de temps. Toutefois, pendant que l'économie de temps est permise par la rapidité des nouvelles technologies, de façon apparemment contradictoire, l'impression de ne pas avoir assez de temps pour faire ce qui est nécessaire augmente. C'est à partir de ce paradoxe que Rosa élabore sa vision de la « société de l'accélération ». Pour lui, l'accélération

technologique entraîne l'accélération du rythme de vie, comme une mauvaise habitude prise du travail et ramenée dans la sphère privée.

De plus, puisque le rythme d'augmentation des loisirs disponibles augmentent plus que la quantité de temps libre disponible libéré par l'accélération technologique, une raréfaction des ressources temporelles apparaît et donc, une élévation du rythme de vie, pour pouvoir tout faire.

Or, en se basant sur les travaux de Schulze, Rosa indique que le rythme de vie ne se mesure pas seulement au nombre des épisodes d'actions, délibérés, mais aussi par la quantité d'expériences vécues, y compris des expériences passives et subjectives.

> Car tandis que ces expériences vécues ne peuvent pas toutes être désignées comme des actions, ce sont elles, pourtant, dont la qualité et la quantité constituent selon G. Schulze le centre de la vie sociale dans la « société du vécu » et c'est sur elles que se focalise la définition de la « vie bonne » : *plus on peut multiplier, dans un temps réduit, le nombre d'expériences vécues visant à enrichir notre vie intérieure, et mieux c'est*, telle est, aux yeux de G. Schulze, la maxime culturelle de notre société. (Rosa, 2010, p. 155)

Il semblerait donc que ce soit cette accélération sociétale qui se manifeste dans les ouvertures nocturnes, or, le fait de sortir en nocturne pourrait paradoxalement permettre de vivre une suspension du temps. Dans ce sens, la nocturne pourrait fonctionner comme un récit utopique.

> Les utopies se donnent souvent à voir en effet dans des espaces (discursifs au premier chef) où le temps subit des recompositions majeures : il s'étire, se fragmente, se disperse, s'évanouit. Parfois, c'est la notion même de temps qui est tout bonnement abolie. (Lallement et Ramos, 2010)

Les utopies deviennent en ces temps de crise, de mondialisation et d'accélération comme des espaces de décompression et de détente.

Pour Rosa, les allocations de ressources temporelles, les activités auxquelles le temps va être dédié, dépendent de considérations portant sur trois niveaux :

> […] le temps que tout individu passe à son travail, avec sa famille, à des activités de loisir et à prendre soin de son corps dépend de ses routines quotidiennes, de ses perspectives de vie et de ce qu'il considère comme

> « opportun », ce que sont pour lui, autrement dit, les exigences du présent et de l'avenir. (Rosa, 2010, p. 22)

Il existe par conséquent une division du temps suivant des types d'activités. Cette division répond à des objectifs et à des volontés de construction des identités. Les nocturnes, en tant que suspension du temps, participeraient donc d'un besoin créé par l'accélération. Il y aurait une dynamisation de l'identité ou du soi et une certaine relativité de la personnalité suivant le contexte.

> […] les sujets seraient encore dans une large mesure définis par leurs rôles, leurs relations, leurs convictions, et c'est à partir d'eux et en eux qu'ils acquerraient leur compréhension d'eux-mêmes […] » (Rosa, 2010, p.182)

Les identités reposeraient ainsi sur une base qui pourrait se transformer suivant les rôles adoptés dans telles ou telles situations.

> Notre perception de *qui nous sommes* (donc de notre identité) dépend directement de notre rapport à l'espace, au temps, à nos contemporains et aux objets de notre environnement, autrement dit à nos actions et à nos expériences. (Rosa, 2010, p.275)

Suivre ce raisonnement implique que le comportement des visiteurs pourrait varier en fonction du contexte de visite, du rapport à l'espace de l'exposition, au temps dans lequel s'inscrit la visite et s'adapter aux autres visiteurs. Il en résulterait une expérience différente entre jour et nuit.

> Comme le dit par exemple D. Kellner, « l'identité, aujourd'hui […] devient un jeu librement choisi, une présentation théâtrale de soi, dans laquelle chacun peut paraître sous une multiplicité de rôles, d'images et d'activités, sans trop se préoccuper des modifications, des transformations, ni des changements dramatiques ». (Rosa, 2010, p.277)

Les visiteurs joueraient donc un certain rôle selon ce qu'ils recherchent et selon leur environnement qui renverrait à une certaine image d'eux-mêmes en tant que visiteur de nocturne et ce que cela représente dans leur société.

La nuit, la soirée et la nocturne forment donc un trio imbriqué complexe à séparer. L'attribution d'un domaine d'action spécifique à chacun de ces temps permet de

lever l'ambiguïté. Pour la recherche, la nuit correspond ainsi à un univers mental alors que la soirée est une période temporelle variante qui est fortement liée à la lumière et que la nocturne se déroule pendant cette soirée, de jour ou de nuit, et est marquée par de nombreuses activités qui renvoient à l'univers idéel de la nuit. La nuit influence par conséquent la période nocturne par son imaginaire et la soirée par l'apparition du temps libre et du loisir. Le fait que la plupart des visiteurs rencontrés viennent au musée en nocturne en sortant du travail et avant d'aller dîner ou de rentrer chez eux confirme cet état de fait.

Au vu de ces résultats, les visiteurs de nocturne devraient faire appel à des éléments caractéristiques de cette période de temps comme l'utilisation de l'imagination ou l'appel aux sens plus qu'à la raison. Quant à la visite en soirée, elle devrait ajouter des notions de loisir, de détente ou de relaxation. Cette période est avant tout un temps pour se relaxer en exerçant une activité de loisir, cela influence logiquement le visiteur dans sa vision du lieu. De plus, cette vision est conditionnée par la mise en lumière, d'abord de la ville, première étape avant d'arriver au musée, ensuite du musée et de l'exposition elle-même. Ce rapport de la lumière à la nuit participe de la création d'une ambiance particulière et manifeste le décalage de l'ouverture nocturne par rapport à la journée en amplifiant l'effet de vision différente d'un lieu et d'une ville.

2.1.2 L'offre culturelle nocturne

Comment se décline l'offre culturelle nocturne ? La réponse à cette question suppose d'avoir un panorama des pratiques nocturnes et de leurs déclinaisons. Cela permet d'établir des typologies de nocturnes qui facilitent le choix du terrain. Mais obtenir cette réponse suppose également une deuxième étape. Au-delà de la classification de ces offres, il convient d'analyser les moyens qu'elles emploient tant du point de vue communicationnel que du point de vue référentiel. Cela suppose cette fois de s'intéresser non à la forme de ces offres nocturnes mais au contenu. Existe-t-il un imaginaire propre aux nocturnes

culturelles ? Bref, il s'agit d'étudier comment se manifeste l'offre culturelle et quels moyens elle emploie pour attirer les visiteurs.

Quelques auteurs se sont déjà penchés sur cette question de l'animation culturelle nocturne, notamment avec l'éclairage artificiel patrimonial, leur optique était plutôt utilitaire et liée aux problématiques touristiques.
Ainsi, Ébrard (1998) dans un rapport pour le Ministère du Tourisme a établi une définition large des animations nocturnes. Il s'agirait d'un « terme générique des manifestations de type divers destinées à créer, la nuit, la vie dans la ville ou les sites » (*ibid.*, p.11). Puisque les nocturnes se développent dans le monde culturel en prenant diverses formes, elles rendent nécessaire une tentative de classification. Ebrard avait déjà établi quatre catégories pour caractériser les animations nocturnes, d'un point de vue touristique, principalement attachées aux sites patrimoniaux.

- La première catégorie concerne le spectacle évènementiel ou festif qui emploie de gros moyens pour une unique soirée et qu'il qualifie de feux d'artifices modernes. Du point de vue des musées, cette catégorie rejoint les évènements ponctuels d'envergure nationale tels que la *Nuit européenne des musées*.
- La deuxième catégorie est celle du spectacle où le lieu devient théâtre ; dans ce cas, le site est davantage considéré comme un cadre pour une représentation d'acteurs qui cette fois peut être reproduite plusieurs soirs. Les visites costumées et théâtralisées des monuments entrent dans cette catégorie.
- La troisième catégorie est celle du spectacle avec figuration, qui puise son sujet dans l'histoire des lieux et privilégie l'évocation visuelle avec figurants. Il s'agit encore une fois de représentation théâtrale mais à plus grande échelle dont il existe plusieurs exemples dans les sites historiques, comme à Provins. Cela rejoint un peu le parc à thème.
- Enfin, la dernière catégorie correspond au Son et Lumière, qui est, selon Ebrard, à l'opposé des autres formes d'animations nocturnes dans la

mesure où il repose essentiellement sur le caractère unique d'un lieu exceptionnel. De plus, il doit être représenté chaque soir sur une longue période.

Cette étude datant de 1998 et s'axant principalement sur les sites patrimoniaux est intéressante car elle suppose qu'il faut prendre en compte plusieurs points pour établir une typologie des nocturnes tels la durée de l'opération, son animation et son rapport au lieu. Il semble toutefois bon de la réactualiser en intégrant également les musées qui en étaient écartés. Ces quatre catégories semblent également un peu réductrices dans le sens où elles ne considèrent comme animation que ce qui relève d'un spectacle très visible. En procédant à un recoupement des diverses offres nocturnes à l'aide d'une recherche large sur internet, il a été possible d'établir des typologies de nocturnes qui dépassent ces catégories.

Pour étudier les offres nocturnes il fallait établir une classification précise portant sur différents points. Les offres ont ainsi été classées suivant le lieu où elles se déroulaient, la période, le cas échéant l'évènement auquel elles se rattachaient, les médiations proposées et enfin la communication mise en place (voir annexe A).

Ce tri permet de constater que les nocturnes se différencient déjà par leur fréquence qu'il est possible de regrouper en trois types : les nocturnes exceptionnelles qui n'ont lieu qu'une ou deux fois dans l'année ; les nocturnes estivales qui se déroulent pendant les mois d'été, à l'intérieur desquelles se trouvent celles qui ont lieu tous les jours de la semaine, les moins fréquentes, et celles qui n'ont lieu que le vendredi et samedi soirs ; enfin, les nocturnes annuelles qui se déroulent toute l'année, certaines étant mensuelles et d'autres hebdomadaires, donnant accès à des expositions temporaires ou permanentes. Ce premier classement par récurrence de l'offre semble bien diviser les nocturnes en celles qui sont exceptionnelles et celles qui deviennent habituelles. Ce sont ces dernières que la typologie d'Ebrard laissait de côté.

L'autre différence remarquée est celle des lieux qui les accueillent, plutôt axée sur deux grandes catégories, d'un côté le patrimoine avec les monuments historiques,

les centres villes historiques et cités médiévales ; et de l'autre les musées. Suivant le lieu organisateur de la nocturne, celle-ci prend alors diverses formes. Les nocturnes patrimoniales sont d'ailleurs d'ores et déjà des nocturnes principalement estivales et correspondent donc à une période touristique.

La troisième source de différenciation remarquée est la médiation, plutôt classiques pour certaines, comme les visites guidées et commentées ou encore les interventions de type « spectacle vivant » et les lectures de texte. D'autres sont plus inhabituelles, comme les jeux de piste et d'énigmes, les personnages en costumes et les visites théâtralisées ou contées, l'ajout de musique, des mises en lumière spéciales ou encore des feux d'artifice. Ces types de médiations sont utilisées à la fois dans les musées et les lieux patrimoniaux bien qu'il faille noter que les visites aux flambeaux ou costumées soient plutôt adaptées aux monuments tandis que les visites théâtralisées sont, elles, plutôt le fait des centres historiques. En règle générale, les nocturnes dans les musées ont surtout une médiation de type classique qui est spécifique à la nocturne uniquement lorsqu'elle s'intègre à un évènement, comme la *Nuit européenne des musées* où les jeux de pistes sont utilisés.

Toutes ces nocturnes se différencient enfin par leur communication. Certaines sont silencieuses et n'ont pas de communication s'ajoutant à celle de l'équipement culturel. Les autres adoptent une communication volontaire qui s'ajoute tout en se différenciant de la communication habituelle des équipements qui les supportent. Les thèmes sont alors ceux de l'exceptionnel et de l'inattendu ; de la différence dans la découverte et de l'étonnement ; du mystère et de l'originalité ; de l'appel aux sens et de l'invitation à porter un nouveau regard sur les œuvres ; de la promenade et du ludique ; de la magie et de l'onirique ; de l'émotion et du voyage dans le temps ; des jeux d'ombres et lumière ; de la poésie et du romantisme ; du charme et de l'enchantement ; bref, de la transformation du lieu.

Ce qu'il est important de retenir, c'est que les visites nocturnes sont principalement des visites estivales, donc certainement orientées vers un public touristique. Dans cette optique, elles sont un moyen de faire venir un certain public, en vacances, principalement dans les monuments historiques. Ceci pourrait expliquer le

vocabulaire employé lors de la communication de ces nocturnes visant un large public, un vocabulaire basé sur le changement, l'extraordinaire, le ludique et le mystérieux. C'est d'ailleurs dans ces visites de centres historiques ou de monuments patrimoniaux que se trouvent les animations les plus marquées telles que les visites costumées ou théâtralisées, ou bien encore les visites aux flambeaux ou aux chandelles.

Devant ce panorama de nocturnes, celles organisées par les musées, hors évènement spécial, semble les plus classiques, elles n'ont pas de communication à part et elles sont aussi les plus fréquentes. Il y aurait donc deux types principaux de nocturnes. D'un côté, les exceptionnelles, regroupant musées et monuments, jouant sur le spectacle et l'animation à l'occasion d'un évènement, souvent d'envergure nationale, qui auraient pour sous-catégorie les festives, surtout le fait de lieux patrimoniaux, qui jouent sur les mêmes thèmes mais sur une plus longue période, celle de l'été. De l'autre côté se trouvent les nocturnes hebdomadaires ou mensuelles se déroulant toute l'année et répondant à des besoins de praticité et de prolongation des horaires d'ouverture, surtout le fait de musées, sans communication supplémentaire ou médiation sortant de l'ordinaire.

Cette dichotomie observée dans les loisirs nocturnes, a déjà été soulevée par Verdon (1995), qui en opposait deux types : ceux proprement nocturnes, comme les feux d'artifices, *versus* ceux qui prolongent des activités diurnes, comme les ouvertures tardives. Cela rejoint ce qui a été dit de l'offre actuelle, à savoir qu'il y a d'un côté les grands évènements ponctuels très médiatisés comme la *Nuit européenne des musées*, la *Nuit blanche* ou encore les illuminations de monuments historiques comme les *Grandes eaux nocturnes* de Versailles, les *Soirées aux chandelles* de Vaux-le-Vicomte etc. ; et de l'autre côté les ouvertures plus régulières, sur lesquelles il y a moins d'efforts de communication comme les nocturnes hebdomadaires des musées.

Dans le premier cas, il s'agit de la création d'un évènement spécial, dans le deuxième il s'agit de l'élargissement d'une plage horaire pour une activité d'ordinaire accessible en journée.

Quelles que soient les nocturnes, elles rejoignent toutes dans leur utilisation le temps de la soirée tout en y apportant l'imagerie de la nuit. Appeler les ouvertures de soirée « nocturnes » permet en effet de convoquer la présence de la nuit dans l'esprit des visiteurs. D'ailleurs, les lectures d'ouvrages concernant la communication et l'image des visites nocturnes montrent un certain fantasme de visiter la nuit, quand il se passerait quelque chose d'inédit, de vivant, de mystérieux.

Dès la Renaissance, la lumière artificielle a été utilisée pour permettre un usage festif. Cela a continué de se développer et les fêtes privées, souvent royales, finissent par atteindre leur paroxysme pendant le siècle de Louis XIV avec les fêtes nocturnes de Versailles, notamment avec *Les Plaisirs de l'île enchantée* et son feu d'artifice tenu le 9 mai 1664.

> Il semblait que la terre et l'eau fussent tous en feu. […] La hauteur des fusées volantes, celles qui roulaient sur le rivage, et celles qui ressortaient de l'eau après s'y être enfoncées, faisaient un spectacle si grand et si magnifique, que rien ne pouvait mieux terminer les enchantements qu'un si beau feu d'artifice. (Molière, 1831, p. 171)

À cette époque, fêter la nuit est vu comme un renversement de l'ordre habituel et un privilège social qui donnent à la fête un attrait supplémentaire. Ces fêtes nocturnes se développent et, en quelques siècles, le contrôle de la nuit par le développement de la lumière permet l'avènement d'une vie et d'une animation nocturne pour une partie de la population à la recherche de plaisir. La nocturne semble alors avoir une connotation de privilège dans l'esprit des gens, bien qu'elle soit avant tout une prolongation des horaires d'ouverture, un créneau horaire décalé. Il semblerait donc que c'est ce décalage qui créerait une situation incongrue par rapport à des usages.

En effet, être dans une situation quelque peu inhabituelle peut entraîner un dépaysement et une curiosité, un divertissement et rejoindre ainsi la dimension ludique de l'offre culturelle dont nous parle Chazaud (1997)[15] lorsqu'il analyse le

[15] Il établit des modèles de visites : intériorité et dévotion culturelle ; extériorité et consommation récréative ; un modèle mixte de reproduction et de médiation. Il continue en précisant que la réussite de la visite sera mesurable au degré d'implication des visiteurs et des

rapport que les visiteurs entretenaient avec le discours d'exposition notamment dans ses modes de perception.

D'ailleurs, les institutions ont bien compris le potentiel de la visite nocturne qui, en plus d'être d'emblée perçue comme un loisir, peut entrer en rapport avec la fantasmatique de la nuit pour faire de cette nocturne une expérience de visite différente, exceptionnelle. Comme pour les expositions temporaires, la communication se base sur l'évènementiel, le côté à part et inédit dans une période de temps limitée.

Un bon exemple de cette communication nocturne est celle des affiches de la *Nuit européenne des musées*. Cet évènement est organisé annuellement, au mois de mai, par le Ministère de la Culture et de la Communication dans le but de mettre un coup de projecteur sur les musées et d'inciter les visiteurs potentiels à y entrer gratuitement le temps d'une soirée. En 2013, s'est déroulée la 9ème édition de la *Nuit européenne des musées.*

Figure 2.1 : Affiches de *la Nuit européenne des musées* de 2005 à 2013

personnels. Cela entraîne la perception de la visite comme standardisée, impersonnelle ou comme vivante et personnalisée. L'approche des besoins des visiteurs passe donc par une dynamique ludique qui influence l'implication des visiteurs en liant la visite à un dépaysement et à une simple curiosité ; à un divertissement, un agrément ; à l'opportunité de faire du « lèche vitrine », d'acheter un souvenir ; l'opportunité de se restaurer et de se reposer.

L'analyse de cette collection d'affiches révèle d'abord un aspect coloré homogène : ces différentes affiches se déclinent plutôt dans les tons de bleu nuit, exception faite de l'édition 2009, et sont toutes relativement sombres. Elles jouent sur les contrastes chromatiques rappelant l'obscurité intrinsèque à la nuit et donc veulent appeler à cette attraction mystérieuse de la nuit. Excepté les deux dernières, elles supportent toutes un cadre coloré, jamais totalement rectiligne et parfois seulement évoqué par une ligne résiduelle : il accentue l'effet de mise en scène de l'ouverture de nuit. Pour les deux dernières, le cadre peut s'être transféré dans l'architecture entourant le personnage de 2012 et dans les lignes traversant le ciel étoilé de 2013.

Ensuite, en ce qui concerne le sujet de ces affiches, il est axé sur la mise en valeur de la nuit et des musées par des signes tels que les ombres chinoises des œuvres de l'édition 2007 ou l'architecture en sucre de l'édition 2011 qui symbolisent le musée, et par la lune de l'édition 2005 ou encore le ciel étoilé de l'édition 2013 pour représenter la nuit. L'espace de l'affiche cherche donc à réunir les deux

points capitaux de la *Nuit européenne des musées* : la nuit et l'ouverture des musées, excepté peut-être pour l'affiche de 2013 qui ne présente principalement qu'un ciel étoilé avec en son centre un trou noir qui semble faire écho à l'éclipse de celle de 2010.

La lune est au centre de nombreuses affiches en tant qu'élément signifiant de la nuit, qu'elle soit astre éclairant ou bien absent. Cette thématique de l'illumination est d'ailleurs présente à de nombreuses reprises comme signe de mise en exposition ou bien du musée (affiche de 2005) ou bien de la nuit (affiche de 2006).

Les prises de vue de cette nuit des musées sont d'ailleurs toujours extérieures, il n'y a que dans l'affiche de 2012 que la nuit entre au musée par le biais de ce personnage étoilé à l'intérieur d'une salle blanche très éclairée représentant l'espace d'exposition.

L'axe sur le mystère de la nuit rejoint celui de l'exceptionnel, de l'interdit et du privilège avec l'introduction des ombres chinoises de 2007 et la lampe de poche de 2008. Le musée va s'éclairer exceptionnellement pour laisser découvrir ses chefs-d'œuvres en toute intimité. Ce sentiment est retranscrit par de nombreuses affiches qui montrent le musée comme seul point éclairé de l'intérieur.

Ainsi, les affiches de la *Nuit européenne des musées* jouent le jeu de l'exception nocturne, de l'ambiance différente et du regard différent que cette ouverture hors du commun apporte aux œuvres et, par conséquent, sur l'expérience inédite que les visiteurs y vivent. La visite nocturne veut donc jouer sur un changement d'habitude créé sur le ressenti et la fantasmatique inhérents à la nuit.

Les musées envisageraient alors les nocturnes, d'un point de vue communicationnel, comme un moyen d'attirer un nouveau public en axant moins sur les chefs-d'œuvres et l'apprentissage que sur l'exceptionnel et le mystérieux.

Cette vision que les professionnels veulent faire passer de la nuit liée au musée se perçoit dès les premières ouvertures nocturnes du musée du Louvre. L'ouvrage de Verne (1937), directeur des Musées nationaux qui sera chargé de la réorganisation

des collections du Louvre et de sa modernisation à partir de 1926, donne un bon aperçu de ce que doit être une nocturne au musée.

Des ouvertures nocturnes étaient organisées en Europe depuis les années 1910 mais c'est Verne qui mit enfin en place avec succès, dès mars 1936, les premières ouvertures nocturnes du Louvre dans les galeries de la sculpture grecque et des monuments égyptiens. Il s'agit d'ouvertures régulières de deux à cinq fois par semaine pendant 2 heures, de 21h à 23h. Cela rappelle l'horaire qu'il est possible d'expérimenter de nos jours dans ce même musée les mercredis et vendredis soirs, bien que ces nocturnes originelles soient plus tardives. L'objectif du livre de Verne, qui s'avère être une sorte de guide du visiteur, est de démontrer que l'augmentation du nombre de visiteurs entraîné par les ouvertures nocturnes est due à l'attrait que ces visites exercent pour de nouvelles catégories de visiteurs notamment par « la vision féérique du Louvre nocturne. » (*ibid.*, p. 10).

> Quelques esprits chagrins ont voulu croire qu'un éclairage de fête, dans ces galeries jadis royales, avait allumé la curiosité banale et flatté le snobisme, ou bien que le public privé du loisir et de la formation qui donnent le goût des musées, s'était laissé attirer par une innovation inattendue pour lui et dont il appréciait surtout la grandeur et l'éclat spectaculaires. […]
> Les faits et les observations que je noterai ici, apporteront, je crois, la preuve que la grande majorité de nos visiteurs vient à nous pour voir le musée lui-même, plus commode et plus aimable peut-être, mais aussi plus instructif, et justement nous tâchons à assurer la fidélité de ce public et à la multiplier en l'éduquant. (Verne, 1937, p. 11)

Il est intéressant de voir qu'à son époque Verne avait dû répondre à la critique d'une commercialisation du musée à cause de la réussite de l'évènement. Le public des nocturnes ne serait pas de la qualité du public diurne, il y viendrait en trop grand nombre des personnes attirées comme des papillons par la flamme mais ne recherchant pas la délectation esthétique. Au-delà de ceci, ce passage véhicule une vision marquante des nocturnes. Ancien privilège royal, elles acquièrent une grandeur et un éclat spectaculaires qui participent de la constitution d'une vision féérique du lieu grâce à un éclairage de fête. Cet aspect imposant des nocturnes est pourtant contrebalancé par un aspect pratique et une ambiance décontractée. Ce

sont là les marqueurs inhérents aux sorties nocturnes qui sont à étudier chez les visiteurs.

> Bien plus, de cette attraction par la festivité, il importe de déduire une conclusion essentielle : il ne faudra pas laisser perdre au musée du soir son prestige par des ouvertures trop fréquentes, trop régulières. (Verne, 1937, p. 11‑12)

Après une expérience de près d'un an d'ouvertures nocturnes régulières, Verne établit le constat que la rareté de l'évènement fait son prestige : il ne faudrait pas que les visiteurs s'habituent à ce que le musée soit ouvert en permanence, ce qui serait certes pratique mais enlèverait le côté festif de l'attraction.

> Loin de l'offrir comme une distraction quotidienne, bientôt banale, gardons-lui ce caractère de fête de l'esprit où des œuvres choisies, bien présentées dans l'éclat des lumières, parent ici un vieux palais rajeuni qui les met en valeur ou bien ailleurs s'encadreront magnifiquement dans les lignes neuves d'un édifice construit pour elles. (Verne, 1937, p. 11‑12)

L'autre chose importante pour une nocturne est l'éclairage, c'est par lui qu'elle acquièrt le statut de fête. Ceci confirme ce qui a été dit de la mise en valeur par la lumière. La nocturne au musée est donc une fête lumineuse dans la nuit magnifiant les œuvres et l'édifice dont l'ancien usage privé donne à l'ouverture au plus grand nombre un air de privilège.

Partant de ce constat, il apporte un soin particulier à l'éclairage des œuvres pour faire ressortir leur intensité par des jeux d'ombres et de lumière qui les font mystérieusement surgir de l'obscurité.

> Au plus célèbre de ces chefs-d'œuvres, à la Vénus de Milo, qu'il eût été fâcheux d'aplatir sur un fond d'ombre sous un jet de lumière trop dure, on a tenté de donner la forme claire d'une blanche apparition, en l'éclairant à l'aide de plusieurs projecteurs qui l'entourent de leurs rayonnements variables, plus ou moins intenses, pour suivre, envelopper et arrondir ses contours, comme le ferait un jour d'atelier au gré du sculpteur. (Verne, 1937, p. 26)

L'important dans la mise en lumière des œuvres est donc qu'elles paraissent surgir de l'ombre, qu'elles surprennent mais surtout qu'elles prennent vie, même si cette

vie est fantomatique. La nocturne joue donc sur les émotions, que ce soit le privilège, la surprise ou l'émerveillement.

> Ainsi, nos visiteurs nocturnes, soudain admis dans le palais en fête à cette cérémonie, princière, en effet puisqu'ils sont conviés à la familiarité des chefs-d'œuvre, éprouvent dès l'abord une sorte de transposition de leur personnalité qui les dispose à s'émouvoir. Et la souple lumière qui jaillit de tant de sources inattendues ou cachées et qui se prête à toute une orchestration, accomplit une sorte de miracle féérique auquel personne ne reste insensible. (Verne, 1937, p. 27)

Il est clair que la féérie et le mystère sont dus à la mise en lumière qui déclenche également l'état de sensibilité réceptive qui semble caractériser les visiteurs de nocturne.

> Les beaux éclairages, les festivités nocturnes, les heures d'ouvertures commodes, toutes ces attractions pouvaient nous valoir un succès passager. Mais notre public s'attache, revient, nous écrit; nous reconnaissons souvent les mêmes visages et les nouveaux venus éprouvent le désir de renouveler leur visite. (Verne, 1937, p. 30)

Cette expérience sensible et émotive du musée plairait tant à certains visiteurs qu'ils reviendraient régulièrement pour éprouver le musée différemment.

L'expérience des ouvertures nocturnes s'arrête avec la Seconde Guerre mondiale pour reprendre en 1952. Cette reprise donne lieu à une nouvelle publication, *Au Louvre la nuit*, (Verlet et al., 1952), qui est encore une fois une sorte de guide à la visite écrit par les conservateurs des départements du Louvre. Le but est de lister les œuvres du Louvre qui gagnent à être vues la nuit. Les ouvertures ont lieu une fois par mois puis une fois par semaine dans cinq départements du musée alternativement de 21h à 23h30. Les salles fermaient donc plus tard qu'aujourd'hui puisque les nocturnes se déroulent désormais de 18h à 22h. Il semble qu'il y ait eu une meilleure adéquation avec ce qu'est une nocturne, en tant qu'activité de nuit, dans les anciennes ouvertures.

En ce qui concerne la mise en valeur des œuvres, l'esprit de Verne survit dans l'importance de la mise en lumière. Aubert, conservateur du département des sculptures, l'exprime sous la forme d'une comparaison entre lumière solaire et

lumière artificielle. Pour lui, la lumière solaire a tendance à gommer certains accents, à effacer des détails car elle n'est pas orientable et, si elle est latérale, peut écraser une partie de la sculpture. C'est d'ailleurs encore le cas avec la présentation de la Vénus de Milo qui, les jours ensoleillés, est éblouissante et empêche la concentration du regard sur les détails. La lumière artificielle est donc l'occasion de remédier à ces défauts puisqu'elle permet un contrôle de l'exposition lumineuse. Aubert utilise ainsi la lumière indirecte, diffuse, pour donner une « atmosphère générale plaisante » dont le risque d'atténuer le relief des sculptures est contrebalancé par des projecteurs apportant un éclairage plus vif et plus intense qui permet de « modeler les masses, faire tourner les plans, accentuer les jeux d'ombres et de lumière, et donner aux œuvres leur pleine valeur. ».

> Plusieurs de nos sculptures, un peu perdues dans la lumière du jour, gagnent à être vues le soir sous le feu des projecteurs. À d'autres, des artifices lumineux habilement ménagés donneront un aspect, pittoresque ou dramatique, remarquable. Pour quelques œuvres particulièrement importantes, nous avons tenté […] de faire valoir par un éclairage approprié, non seulement les effets de masse, mais les détails de l'exécution, les saillies et les dépressions, les fossettes et les ondulations infinies, toutes les vibrations de l'épiderme, que l'on ne pourrait soupçonner à la lumière du jour. (Aubert in Verlet et *al.*, 1952, p. 28-29)

Par le jeu de lumière, les œuvres gagnent en vie la nuit, elles sont plus sensuelles et acquièrent un caractère. Il y a donc une mise en scène étudiée et revendiquée dans la présentation des sculptures dès les premières ouvertures nocturnes, c'est même cette vision différente des œuvres qui en fait tout leur attrait.

Les ouvertures nocturnes au musée ne subissent apparemment pas beaucoup d'évolution conceptuelle depuis leur naissance. Elles jouent toujours sur les mêmes thèmes liés à l'opportunité exceptionnelle de montrer les œuvres sous un jour différent pour permettre une visite plus émouvante mais aussi plus surprenante.

C'est sans doute pour cela que les ouvertures nocturnes sont le terrain privilégié des tentatives de fidélisation et d'attirance de nouveaux publics. Les *Nocturnes*

jeunes du musée du Louvre en sont un bon exemple. Tout d'abord, sur le site internet du musée[16], elles sont rangées dans la catégorie « moins de 30 ans : Évènement ». Le propos affiché par le musée est d'offrir un autre regard sur le Louvre puisque le sous-titre, en quelque sorte, de ces nocturnes est « Le Louvre autrement ». Le principe exposé est celui-ci **:** « Ateliers, visites, rencontres, théâtre, danses, musiques, cinéma, performances…Profitez, le vendredi en nocturne, d'une programmation inédite pour découvrir ou redécouvrir le Louvre autrement. » Ces nocturnes du vendredi présentaient l'avantage d'être gratuites pour les moins de 26 ans jusqu'à la mesure gouvernementale du 24 avril 2009 qui accorde l'accès gratuit aux musées et monuments nationaux pour les jeunes de la communauté européenne âgés de moins de 26 ans. Ces nocturnes donnent lieu à de multiples formes d'animation des salles du musée pour attirer les jeunes dans une optique participative. Le magazine sur le net du Louvre « Rendez-vous nocturnes », n° 14 du lundi 21 janvier 2008, regroupe ainsi des reportages filmés dans les salles du Louvre par les étudiants de l'École de journalisme de Sciences Po dans le cadre d'un partenariat avec le musée. Les titres de ces reportages vidéo sont : *Entre peinture et musique* ; *L'œil moderne de Baudelaire* ; *Les jeunes ont la parole* ; *Concert de musique islamique* ; *La drague au Louvre*. Ou encore l'opération *Les jeunes ont la parole* qui se déroule chaque année et propose à des étudiants spécialistes d'arts appliqués ou d'histoire de l'art de faire découvrir au public une œuvre du musée. Le musée semble par ces opérations vouloir renouveler son image et se faire plus accessible.

De plus, lorsqu'elles étaient encore gratuites pour les étudiants, ces nocturnes se positionnaient dans la stratégie générale comme une action médiatique et ponctuelle, s'adressant directement à l'ensemble des étudiants, comme le montre le rapport d'étude de Guérin, du service culturel du musée du Louvre (Guérin, 1994). Ces nocturnes répondaient à trois objectifs : la diversification du public étudiant ; l'information et l'explication des collections aux non-initiés ; la fidélisation.

[16] Consulté en 2010, http://www.louvre.fr/de-30-ans/nocturnes-du-vendredi#tabs

Cette notion de perception différente du musée et d'attraction d'un public plus jeune est encore plus marquée dans l'étude sur ces nocturnes gratuites pour les jeunes, réalisée par Maresca (2008) aux musées du Louvre, d'Orsay et de Pompidou. Les résultats montrent tout d'abord que la nocturne est vécue comme une fin ou un début de soirée : dans un cas c'est une visite apaisante après une journée de travail, dans l'autre c'est une visite avant de sortir le soir. Dans tous les cas elle marque une période de transition entre travail et repos, une période de loisir. Les autres résultats de cette enquête rejoignent des aspects rencontrés dans d'autres enquêtes, à savoir qu'une visite nocturne est ressentie comme agréable et tranquille, calme, puisqu'elle comporte un aspect évasion après une journée chargée. Les visiteurs abordent donc leur sortie nocturne comme un moment de détente et de loisir contrairement à la visite en journée qui leur apparaît plus pédagogique.

Ainsi, du point de vue de la politique des publics, la nocturne muséale semble bien définie. Lors d'un entretien avec Frédérique Leseur, chef du service éducation et responsable des nocturnes jeunes au Louvre, le 16 février 2011, il a paru clair que ces soirées étaient organisées pour faire percevoir le Louvre autrement et attirer un public jeune. L'objectif de cet entretien était de comprendre ce qui avait motivé ces ouvertures nocturnes du musée. L'esprit de Verne présidait-il toujours ?

Il s'avère étonnamment que le choix du terme nocturne pour qualifier les ouvertures en soirée, qui aurait pu être motivé par des raisons solides, s'est en fait imposé de lui-même sans besoin de justification :

> F.G. D'où vient le terme nocturne pour désigner ces soirées ?
> F.L : Le terme existait déjà à l'interne pour le temps d'ouverture du musée le soir, la nuit. Ah non ça se disait soirées... le terme était mentionné pour les lundis et mercredis, ouvertures en nocturnes, sur les dépliants de 2000. Nous ça nous va bien car le terme renvoie à l'univers pictural, à la nuit [...].

Le mot de nocturne n'a donc pas vraiment été choisi, ni remis en question d'ailleurs, car sa connotation artistique est forte, non seulement en peinture mais

également en musique où elle définit un genre. C'est donc chargé de cette polysémie que le mot est employé pour désigner une ouverture en soirée du musée.

Puisqu'il ne semble pas exister de définition précise pour la nocturne de musée du côté des professionnels, il est nécessaire d'en donner une qui rende compte de ce qui se passe actuellement dans les musées. Une nocturne se déroulant dans un musée de manière régulière est avant tout une ouverture prolongée des collections du musée. Il s'agit d'une plage horaire élargie permettant une plus grande accessibilité au lieu. La plupart du temps, ces nocturnes ne jouissent pas de médiation supplémentaire à celle de la journée d'ouverture, rien ne change dans les salles si ce n'est peut-être un degré d'éclairage. Quelquefois, des évènements sont associés à ces ouvertures qui deviennent l'occasion de faire des choses un peu plus décalées dans le musée comme l'introduction du spectacle vivant ou de la musique. Toutefois, ce qui n'apparaît pas dans la définition c'est que l'ouverture nocturne est inconsciemment associée à l'univers fantasmatique de la nuit, que ce soit auprès des concepteurs ou auprès des visiteurs.

La communication autour des visites de musée la nuit s'axe sur des points qui rappellent les caractéristiques de l'exposition d'immersion rappelées par Belaën, (2005), comme l'accent mis sur l'émotion, les promesses de sensations fortes et d'expériences mémorables. L'expérience des visiteurs dans une exposition de type immersive peut alors donner une impression de voyage dans le temps car l'immersion se caractérise par le sentiment d'être dans un temps et un lieu particuliers. Il paraît important de garder cette possibilité à l'esprit lors de l'analyse de l'enquête de terrain.

Avec ce panorama des données disponibles sur les nocturnes, l'expérience de visite d'un même lieu apparaît comme sensiblement différente le jour et la nuit. La nocturne en elle-même participe d'une offre étendue sur une nouvelle tranche horaire pour toucher un public différent, celui des jeunes adultes. L'expérience de visite, quant à elle, semble tributaire d'un état d'esprit différent dû au contexte

nocturne de la visite, esprit influencé par la mise en lumière et le mystère des œuvres vues de nuit.

Ainsi, une nocturne culturelle profite de la magie de la nuit, une magie relevée par Ebrard à propos des spectacles de Son et Lumière.

> […] les perceptions reçues avec la magie de la nuit environnante, l'atmosphère du soir qui naturellement incline à écouter les histoires, permettent à l'imagination des spectateurs de se créer un spectacle personnel. (Ebrard, 1998, p. 13)

Pour lui la nuit est vraiment le temps des conteurs, un temps de liberté, de détente et de rêve qui permet à l'imagination de prendre une part importante dans la façon de percevoir les messages.

> Il en est de même avec les lieux illuminés. L'ombre derrière la colonne éclairée est alors aussi importante que la lumière par la marge qu'elle laisse à l'éveil de l'imagination du promeneur. (Ebrard, 1998, p. 19)

L'image nocturne est donc sélective, seul ce qui est éclairé est visible, mais ce qui demeure dans l'ombre, caché, est mystérieux et permet à l'activité imaginative de s'épanouir. En cachant des choses, en rendant les contours flous, la nuit incite ainsi à la rêverie. Pour Ebrard, cette particularité favorise la contemplation de l'objet, mais aussi une sorte d'intimité romantique : à l'intérieur de l'ombre, se cache une capacité magique d'évocation. Voilà pourquoi il insiste sur le fait que la visite d'un même lieu de jour est plus didactique par la présence à l'œil de tous les détails, l'absence de zones d'ombres.

> La visite de nuit devra, au contraire, puiser son charme original dans l'évocation de l'immatériel : de la vie qui s'est déroulée dans ces lieux, des fantômes que l'on peut imaginer se rencontrer. (Ebrard, 1998, p. 22)

Il cite ainsi tout ce qui peut faire l'imaginaire des visites nocturnes, quel que soit le lieu où elles se déroulent, un imaginaire qui est donc forcément lié à celui dont la nuit permet le développement.

L’offre culturelle nocturne se déploie donc dans un large cadre patrimonial et c’est avant tout par la régularité de ses occurrences qu’elle peut être catégorisée. En effet, les visites patrimoniales estivales sont plutôt liées au spectacle tandis que les visites muséales hebdomadaires ou mensuelles sont plutôt liées à l’opportunité d’élargir ses horaires. Les études réalisées autour de ces nocturnes révèlent l’importance de l’imaginaire de la nuit dans leur conception et leur communication, et ce depuis les premières ouvertures nocturnes. Quel est donc cet imaginaire des visites nocturnes qui semble transparaître dans leur communication ? Comment les représentations liées à la nuit se manifestent dans l’image des visites nocturnes ?

C’est cet impact de la nuit sur l’expérience de visite que l’étude des récits autour du thème de la nuit au musée donne à voir.

2.1.3 La visite nocturne fictionnelle

Le recueil de textes établit par Galard (1993) sur les visites nocturnes, apporte quelques pistes de réflexion sur l’impact de la fantasmatique de la nuit sur la nocturne au musée. Il révèle que des ouvertures nocturnes avaient déjà lieu au Louvre au XIXe siècle, mais qu’elles étaient réservées aux souverains de passage et aux personnes célèbres. Des visites d’apparat, certes, mais réalisées en toute intimité, comme un privilège, dans la continuité de l’idée des sorties de nuit.

L’autre point intéressant de cet ouvrage est le contenu de certains textes traitant des nocturnes et de l’imaginaire qu’elles véhiculent. « La nuit, on le sait, les personnages descendent des tableaux. » (Galard, 1993, p. 110). L’imaginaire principal de la nocturne au musée semble donc se former autour de la vie extraordinaire et cachée qui gît dans le musée déserté. Cet imaginaire serait perceptible par les œuvres traitant de ces nocturnes muséales, il est donc étudié à travers les peintures de Béroud, les dessins de Liberge, des œuvres écrites de Dorgelès et d’autres, ainsi que par des œuvres cinématographiques, souvent reprises d’œuvres littéraires, telles que le *Da Vinci Code*.

Béroud (1852-1930) est un peintre français dont le sujet de prédilection est le musée du Louvre et les copistes qui y travaillent. Il se plaît à imaginer les personnages des peintures les plus célèbres sortir de leur cadre.

Figure 2.2 : *L'inondation*, Louis Béroud, 1910

Si ces évènements ne se déroulent pas forcément de nuit, ils démontrent un fort imaginaire autour de la vie possible des œuvres et du mystère contenu dans les musées. Il expose ainsi aux Salons de 1873 à 1923 vingt-six vues du musée, dont ces mises en scène fantastiques destinées à prouver que les chefs-d'œuvre demeurent vivants.

Figure 2.3 : *Au Salon Carré du Louvre*, Louis Béroud, 1906, musée du Louvre, © Réunion des musées nationaux

Un extrait du livret du Salon de 1906 décrit la scène figurée par cette peinture:

> Les personnages célèbres des maîtres les plus illustres ont quitté leur cadre pour participer aux Noces de Cana de Paul Véronèse. Celui-ci, assisté de Titien, du Tintoret et du Bassan, et autres, leur en fait les honneurs aux sons d'une riche symphonie qui se confond avec l'ambiance dorée de ce milieu béni. (Direction des musées de France, 1999, p.179).

Si son travail est intéressant, c'est notamment parce qu'il retranscrit en image ce que le récit de Dorgelès raconte (pour l'extrait complet voir annexe B) :

> Molière me dévisage: brusquement il comprend. « Un homme d'aujourd'hui, hurle-t-il...Un gardien, qu'on se gare! » […] Dans un vertige, je vois passer des saints, des rois, des femmes nues, des prélats, des Maures, des joueurs de luth. On me jette contre le mur, on me renverse... […] Sous l'immense cadre des *Noces de Cana*, les personnages affolés se bousculent, escaladent, se font la courte échelle.
> - Ne poussez pas, il y a des enfants! Hé! Là, l'homme au gant, vous vous trompez de tableau. Où est la *Joconde*? Encore partie... […]Et brusquement, d'un coup de baguette, rien ne bouge plus, tout a repris sa place... Ils se sont casés tant bien que mal, au petit bonheur. Pourtant, dans la pagaille, il y en a qui se sont trompés. Saint Bruno, l'air vexé, fait la petite bouche dans le sérail des femmes d'Alger. […]. (Dorgelès, 1918, p. 457‑463)

Il existe donc une forte corrélation entre ces deux images du Louvre et le tableau de Béroud pourrait servir d'illustration au texte de Dorgelès. Cette thématique de l'œuvre vivante semble très importante puisque dans *Aux heures impaires*, (Liberge, 2008), l'auteur imagine un gardien de nuit perçant le secret du Louvre, les œuvres ont une âme et ont besoin de s'échapper et de se libérer hors de leur cadre pour retrouver une nouvelle énergie et seul le gardien des heures impaires peut les libérer.

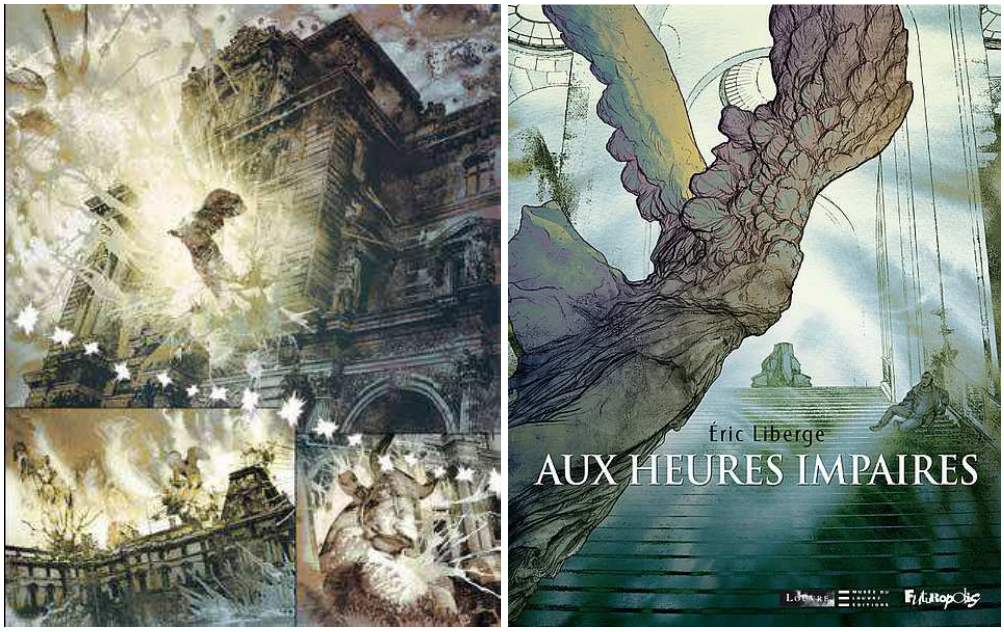


Figure 2.4 : Eric Liberge *Aux heures impaires* Planche de la page 61 et couverture © Musée du Louvre Éditions / Futuropolis

Cette fois, les œuvres s'apparentent plutôt à des fantômes, navigant dans un univers parallèle au quotidien. Elles ont toujours besoin de redevenir des êtres doués de mouvement et de liberté seulement visibles aux yeux de quelques privilégiés.

Le retour à la vie des œuvres se retrouve également dans les ouvrages pour enfants avec notamment *Nuit de folie au musée* (Koenig, 2008) où une petite fille dont la mère est conservatrice surprend le mystère du déplacement des œuvres toutes les nuits de pleine lune. Les œuvres du département égyptien du musée du Louvre sont retrouvées au matin dans des vitrines qui ne sont pas les leurs mais personne ne sait à quoi ce phénomène est dû. L'héroïne décide alors de se faire enfermer au musée, « Seulement, il faudrait que j'y reste toute la nuit, car c'est la nuit qu'il se passe des choses mystérieuses. Mais ça, c'est interdit. » (Koenig, 2008, p.20) : elle a donc conscience d'enfreindre l'interdit pour découvrir les mystères du Louvre. Dès qu'elle est enfermée dans le musée, seule, son imagination s'emballe et elle commence à avoir peur, les statues semblent la regarder. L'enfermement dans le musée de nuit sans éclairage est donc anxiogène car il libère les possibilités fantastiques contenues dans la nuit alors qu'un secret

attend d'être révélé. C'est l'arrivée de la lune frappant un pendentif égyptien qui ranime les personnages divins sculptés dans l'or puis tous les autres objets du département égyptien.

> Autour de moi, le Louvre résonne de bruits étranges. Glissements, craquements, bruits de pas, murmures et rires me parviennent des salles voisines. Ranimés par le rayon magique de la pleine lune, ils approchent. (Koenig, 2008, p.31)

Il faut donc l'intervention d'un objet magique pour que le musée revienne à la vie tout comme il faut un témoin pour remarquer ce fait. Il suffit que la lune disparaisse au petit matin pour que tout s'arrête.

> Dans une pagaille effroyable, les dieux et déesses […], le sphinx, l'hippopotame et tous les animaux s'enfuient. Ils filent vers leur socle de pierre et leur vitrine de verre. Ils se bousculent, crient […]. C'est la panique. […] A l'instant où le soleil se lève sur le Louvre, elles se figent exactement où elles se trouvent. Certaines ont regagné leur place habituelle. D'autres n'en ont pas eu le temps. » (Koenig, 2008, p.47)

Tout comme dans le texte de Dorgelès, la panique provoquée soit par la découverte du secret, soit par l'arrivée du jour, entraîne dans le musée un désordre visible aux yeux de tous. Cela démontre que les objets ranimés ne quittent leur vie nocturne qu'avec regret.

Cette thématique de l'objet magique, amulette égyptienne, ramenant à la vie les objets d'un musée du coucher au lever du soleil est le postulat de base du film *La nuit au musée* (Levy, 2007). Cette fois, l'histoire se déroule au musée d'histoire naturelle de New York et la figure du gardien de nuit est, comme dans la bande dessinée de Liberge, le personnage central. Il doit veiller à ce que les œuvres regagnent leur place et ne quittent pas le musée pour que rien de ce secret ne soit perceptible par le public du jour. Il faut donc éviter les scènes de désordre et de panique qui semblent inévitablement engendrées par le réveil des objets muséaux. Réveil qui doit rester un secret. Seule la personne se promenant de nuit dans le musée peut être le témoin privilégié de ces scènes extraordinaires.

Figure 2.5 : *La nuit au musée* © 2006 Fox and its released entities ; Images courtesy Rythm and Hues

Ce film montre que ce ne sont pas uniquement les objets d'art, ou les œuvres du Louvre, qui peuvent revenir à la vie mais également celles d'un musée d'histoire naturelle. De plus, le gardien du musée doit aussi faire face à une tentative de vol de l'objet magique ce qui permet d'introduire une autre activité illicite assignée à la nuit.

Ainsi, le musée de nuit peut également être le théâtre de crimes, toujours avec un parfum de mystère. Lors du concours Musée des mondes énigmatiques lancé en 1999, par la direction des musées et la direction du livre et de la lecture, une nouvelle aborde ces thèmes. Dans la « Galerie », (Zerbib et al., 1999), présente une femme poursuivie qui fait irruption dans une galerie de sculptures particulièrement vivantes. Elle ressent les émotions des statues.

> Définitivement attiré par les yeux implorants des statues, son regard accrochait sans cesse de nouveaux détails, des traits d'un visage qui lui avaient échappé lors de ses précédents passages. Là, dans le silence de cette nuit solitaire, ces œuvres semblaient lui parler, elle entendait presque distinctement leur murmure, meurs paroles inintelligibles, leurs exclamations tristes et joyeuses. (Zerbib, 1999, p.80)

Elle découvre que le sculpteur des œuvres transforme des personnes réelles en statues de marbre. Dans cette nouvelle se retrouve ainsi à la fois l'impression de vie des œuvres, le mystère à découvrir et finalement le crime.

Ce cocktail de mystère et de crime est également présent dans le *Da Vinci Code* (Brown, 2004) où un cadavre est découvert dans la Grande Galerie du Louvre pour ensuite donner lieu à une chasse au message secret dans les tableaux de cette

galerie. Les œuvres ne sont plus vivantes mais simplement le support de messages mystérieux.

Un condensé de ces thématiques existe : il s'agit de *Belphégor*, le roman de Bernède publié sous forme de feuilleton en 1927, (Bernède, 2001) dont la plus célèbre adaptation à l'écran est celle de Barma, mini-série en 4 épisodes de 1965.

Figure 2.6 : *Belphégor ou le fantôme du Louvre*, Barma, 1965

Dans cette série, la première apparition de Belphégor a lieu au clair de lune dans les salles égyptiennes du Louvre et c'est un gardien de nuit qui en est le témoin. Un des gardiens du musée trouve la mort et l'histoire se poursuit avec la décision d'un jeune étudiant de se faire enfermer au Louvre pour résoudre le mystère. Des statues sont même déplacées et la statue du Dieu barbare Belphégor se révèle en quelque sorte magique. Par la suite, l'histoire s'axe vers une enquête criminelle puisque le fantôme est en fait un medium en transe.

Il y a donc ici toutes les composantes de la nuit au musée, et c'est peut-être ce qui explique la postérité de cette œuvre, à savoir l'apparition au gardien de nuit, la lune, la disparition dans l'ombre du fantôme, l'inexplicable, le crime, le déplacement d'objets ou l'objet magique. Il semblerait donc que les évènements ayant lieu de nuit au musée suivent à peu près toujours le même mécanisme pour donner une histoire parfois légère et féérique, parfois mystérieuse et dangereuse.

Le musée devient vivant la nuit, il bascule dans une autre réalité où il est possible de croiser des fantômes, de voir les œuvres bouger, d'être témoin de crimes, bref un monde mystérieux et fantastique basé sur l'émotion.

2.1.4 Conclusion

L'étude du terrain des nocturnes culturelles s'est avérée riche en possibilités et manifestations.

En premier lieu, elle a permis de se pencher sur les rapports entre les périodes de la nuit, de la soirée et de la nocturne ce qui a révélé une dichotomie possible entre la « soirée-jour » et la « soirée-nuit » qui pouvait avoir une influence sur la nocturne. En effet, d'un point de vue horaire, la nocturne occupe le temps de la soirée. Ce problème se résout de lui-même puisque ce qui paraît fondateur de l'esprit de la nocturne c'est la présence de la fantasmatique de la nuit. Il faut donc que le temps de la soirée soit celui de la nuit pour permettre à la nocturne culturelle de fonctionner sur le régime des sensations et de l'imaginaire de la nuit.

Dès lors que cette présence de la nuit dans la nocturne est avérée, il faut alors ajouter l'éclairage artificiel pour permettre le développement des activités de cette plage horaire. Or, cet éclairage est doué de règles et d'un langage bien particulier lorsqu'il devient patrimonial, scénographique. Son étude a permis de révéler l'importance du geste de mise en lumière dans la construction d'une exposition, de son sens, de son rythme et de son ambiance. Dans ce jeu de création de sens, les ombres tiennent un rôle capital puisqu'elles permettent de modeler les formes et d'accentuer les reliefs. L'éclairage avec ses jeux d'ombre permet ainsi de transformer l'exposition, le regard porté sur les œuvres.

Les nocturnes semblent alors un moyen important d'attraction du public, c'est ce qui explique leur développement estival, au moment des vacances, pour attirer les touristes. L'observation de leur apparition a permis de développer une typologie de ces ouvertures nocturnes qui s'exprime principalement en deux grands groupes : les exceptionnelles, jouant sur le spectacle et l'animation souvent à l'occasion d'un évènement ; et les hebdomadaires ou mensuelles se déroulant toute l'année et répondant à des besoins de praticité et de prolongation des horaires d'ouverture.

Quel que soit le type de ces nocturnes, elles semblent toujours répondre à un certain fantasme de la visite de nuit où il se passerait quelque chose d'inédit, de

vivant, de mystérieux. Cela est relayé par la communication des musées autour de ces évènements mais aussi par l'analyse des œuvres de fiction présentant ces nocturnes muséales. Des images semblent récurrentes comme l'œuvre vivante, le secret, braver l'interdit, qui impliquent l'apparition de la féérie dans la réalité quotidienne.

2.2 L'enquête sur la *Nuit européenne des musées*

La *Nuit européenne des musées* est une initiative du Ministère de la Culture et de la Communication organisant pour une soirée partout en France l'ouverture gratuite des musées et ce depuis 2005.

Le ministère de la Culture et de la Communication a annoncé, pour la 8e édition de la *Nuit européenne des musées* une fréquentation de plus de deux millions de visiteurs pour plus de 3.000 musées à travers l'Europe dont 1.320 en France. Durant cet évènement, la Direction Générale du Patrimoine a coordonné une enquête nationale auprès des publics des musées ouverts pour la *Nuit européenne des musées 2012*. Cette enquête quantitative a été réalisée à l'aide d'un questionnaire distribué aux établissements participants et rempli sur place par les visiteurs. Il comporte 27 questions divisées en cinq parties s'intéressant à l'expérience large de la *Nuit européenne des musées*, à l'expérience de visite dans un établissement particulier, au bilan de la *Nuit européenne des musées*, aux circonstances et contexte de la venue, et, enfin, à des informations sociodémographiques sur les visiteurs.

Avec près de 4 000 questionnaires récupérés, il s'agit là d'un réservoir de données sur cet évènement annuel et sa perception par le public. Les informations qu'ils contiennent aident à mieux connaître et surtout à comprendre l'engouement du public pour la *Nuit européenne des musées*. Outre des apports sur les catégories socioprofessionnelles et sur l'âge des personnes venant au musée la nuit, ce questionnaire possède deux questions qui paraissent tout à fait intéressantes pour

la recherche. La première demande au visiteur de choisir parmi plusieurs propositions ses motivations de visite (voir annexe C). La deuxième lui demande de décrire son expérience de la *Nuit européenne des musées* en trois mots. Cette enquête par questionnaires est traitée avec le logiciel Sphinx qui permet, entre autres, l'analyse par des tris à plat et des tris croisés générant automatiquement des tableaux présentant les indicateurs statistiques de son choix (effectifs, pourcentages, moyennes, médianes, écart-types, spécificités), et des graphiques (barres, secteurs, histogrammes, baromètres, mappings…). De plus, il effectue des tests statistiques pour guider l'interprétation des données : Chi², Corrélation, Student, Fischer, intervalle de confiance… qui permettent notamment de voir le taux de significativité de relations. Enfin, il exploite des analyses statistiques avancées pour approfondir l'exploitation des données comme les analyses factorielles de correspondances :

> […] elle permet, quand on dispose d'une population d'individus pour lesquelles on possède de nombreux renseignements concernant les opinions, les pratiques et le statut (sexe, âge, etc.), d'en donner une représentation géométrique1, c'est-à-dire en utilisant un graphique qui permet de voir les rapprochements et les oppositions entre les caractéristiques des individus. (Cibois, 2006, p.1)

Une fois l'étude sur la *Nuit européenne des musées* mise en regard avec les publics connus des institutions culturelles, (CRéDOC, 2012), mais aussi avec les données obtenues pour la thèse, il sera possible d'obtenir un profil relativement complet des visiteurs de la nuit.

2.2.1 Les publics de la *Nuit européenne des musées*

L'un des intérêts majeurs de cette enquête est la possibilité d'établir le profil des visiteurs attirés par la *Nuit européenne des musées*. Les presque 4 000 questionnaires apportent ainsi des informations sur le genre, l'âge, le lieu de résidence, la compagnie des visiteurs, le niveau de diplôme, l'activité

professionnelle et les groupes sociaux ainsi que la familiarité des visiteurs avec l'évènement et avec le musée visité.

Genre

En ce qui concerne la composition du public de *la Nuit européenne des musées*, les visiteurs sont très majoritairement des femmes.

Tableau 2.1 : genre des visiteurs de la *Nuit européenne des musées*

Taux de réponse : **92,8%**

	Nb	
Femme	**2397**	64,6%
Homme	**1313**	35,4%
Total	**3710**	

Sans surprise, les femmes sont plus nombreuses dans les musées, les autres enquêtes sur les publics mettent en avant des résultats similaires.

Âge

Les 26-57 ans forment plus de la moitié des visiteurs, les 18-25 ans et 58-65 ans forment un autre quart du public et les moins de 18 ans et 66 ans et plus forment un peu plus de 10%.

Tableau 2.2 : répartition des visiteurs de la *Nuit européenne des musées* selon leur âge

Taux de réponse : **86,8%**

	Nb	
75ans et plus	**66**	1,9%
66-74ans	**220**	6,3%
58-65ans	**461**	13,3%
50-57ans	**515**	14,9%
42-49ans	**538**	15,5%
34-41ans	**519**	15,0%
26-33ans	**547**	15,8%
18-25ans	**460**	13,3%
moins de 18ans	**142**	4,1%
Total	**3468**	

Une catégorie d'âge en particulier ne ressort pas franchement des questionnaires. Les visiteurs semblent bien répartis même si les personnes plus âgées et plus jeunes semblent peu présentes. Cela est peut-être dû à l'horaire de la visite, plus tardif.

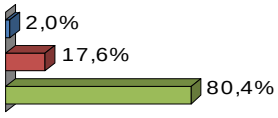
Résidence

La *Nuit européenne des musées* semble être un moyen d'attirer un public local au musée, de le faire revenir voire, venir pour la première fois.

Tableau 2.3 : répartition des touristes et du public local

Taux de réponse : **91,7%**

	Nb
Touristes étrangers	**75**
Touristes nationaux	**645**
Public local	**2945**
Total	**3665**



L'occasion de visiter fournie par la *Nuit européenne des musées* (NDM) peut donc engager une visite de musée en dehors d'un déplacement de type touristique des visiteurs. L'aspect évènementiel mais surtout pratique de cet horaire de visite permet de passer la barrière des visites du week-end ou des vacances en procurant une occasion de visiter supplémentaire aux personnes actives.

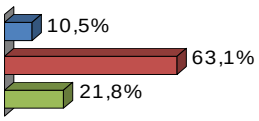
Compagnie

En terme de compagnie, il s'avère que les visiteurs venus à la *Nuit européenne des musées* sont plutôt venus entre adultes. Il semble donc s'agir d'une activité réservée au cercle amical, aux couples ou encore aux familles sans enfants.

Tableau 2.4 : compagnie des visiteurs de la Nuit européenne des musées

Taux de réponse : **93,1%**

	Nb
Seul(e)	**420**
Entre adultes	**2522**
En famille avec enfants	**872**
Total	**3997**



Il existe des différences de compagnie lors de la visite selon les catégories de musées visités. Les visiteurs de musées d'art décoratifs visitent souvent entre adultes, ou seuls et sont habitués à la NDM. Les visiteurs de musées de Beaux-arts sont souvent seuls eux aussi et, tout comme le public des musées d'art contemporain, ils connaissent déjà le musée visité. En revanche, le public des musées d'histoire, de sciences ou de société est plus familial et il s'agit peut-être plus de primo-visiteurs à la fois de la NDM et du musée.

La faible participation des visiteurs seuls semble être une caractéristique de la visite pendant cette nuit. Elle semble donc s'axer vers le côté social, de partage avec les autres et d'interaction, la promenade solitaire semblant s'éloigner des objectifs de visite excepté dans les musées de Beaux-arts où les visiteurs peuvent être seuls et connaissent déjà le musée visité.

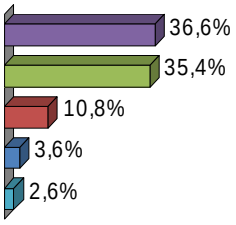
Diplôme

Les diplômes les plus élevés sont prédominants, suivis par les diplômes moyens, les personnes ayant moins du bac ou pas de diplôme ne représentant que peu de visiteurs.

Tableau 2.5 : répartition des visiteurs de la *Nuit européenne des musées* selon leur plus haut diplôme obtenu

Taux de réponse : **87,0%**

	Nb
Master et +	**1460**
Bac à licence	**1412**
Moins du Bac	**432**
Aucun	**144**
Formation continue ou professionnelle	**104**
Total	**3987**



Assez logiquement, l'âge et le niveau de diplôme s'influencent, les personnes les plus âgées et les moins âgées ont les diplômes les moins élevés tandis que les plus diplômés sont les 26-41 ans. Cela reflète l'évolution de la société qui tend vers une hausse des diplômés supérieurs. Il existe la même corrélation avec les activités puisque les visiteurs les plus jeunes sont étudiants, les 26-57 ans sont actifs, les

26-40 ans semblant particulièrement marqués par la recherche d'emploi, et les plus de 60 ans sont à la retraite.

Activité professionnelle

La majorité des visiteurs sont des actifs, suivis par les retraités puis les étudiants.

Tableau 2.6 : répartition des visiteurs de *la Nuit européenne des musées* selon leur activité

Taux de réponse : **92,0%**

	Nb	
En activité	**2268**	56,7%
élève ou étudiant	**552**	13,8%
parent au foyer, ss profession	**85**	2,1%
Retraité	**605**	15,1%
Recherche d'emploi	**183**	4,6%
Total	**3997**	

Leur répartition selon les groupes sociaux n'est toutefois pas aussi tranchée que dans les autres enquêtes sur les publics des musées en France. Les actifs semblent notamment bien plus représentés que les étudiants ou les seniors qui en journée forment pourtant un large pourcentage des visiteurs de musée.

Groupes sociaux

En règle générale, les classes « supérieures » et « moyennes supérieures » sont les plus présentes au musée.

Tableau 2.7 : répartition des visiteurs de la *Nuit européenne des musées* selon leurs groupes sociaux

Taux de réponse : **81,5%**

	Nb	
ClasSup	**892**	27,4%
ClMoySup	**540**	16,6%
ClMoyInf	**739**	22,7%
ClasPopulaire	**525**	16,1%
Etudiants/El	**563**	17,3%
Total	**3259**	

Si ces classes forment 44% des visiteurs interrogés ici, les classes « moyennes inférieures » et « populaires » en représentent ensemble 38,8%. L'évènement que représente l'ouverture exceptionnelle des musées la nuit engage donc un léger changement dans la venue des visiteurs, les classes supérieures n'étant plus aussi importantes que lors des visites en journée (Eidelman et Jonchery, 2013).

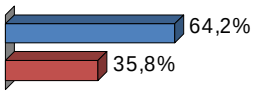
Familiarité

L'étude des pratiques culturelles des visiteurs se traduit dans le questionnaire par plusieurs questions permettant d'établir le capital de familiarité muséale des personnes interrogées. Ce capital révèle les compétences préalables des visiteurs et leurs habitudes de fréquentation des musées, ce qui peut avoir des conséquences sur l'expérience de visite.

Tableau 2.8 : part de primo-visiteurs de la *Nuit européenne des musées*

Taux de réponse : **93,5%**

	Nb
Primovisiteur_Ndm	**2398**
Déjà_venu_Ndm	**1338**
Total	**3736**



L'enquête révèle également que, globalement, il s'agit pour les visiteurs de leur première expérience à la fois de la *Nuit européenne des musées* mais aussi des musées visités. L'évènement semble alors un moyen important pour faire venir des primo-visiteurs dans les lieux culturels.

D'ailleurs, le fait d'avoir déjà participé ou non à la NDM pourrait avoir une influence sur ce que les visiteurs s'attendent à expérimenter. Lorsque la variable de la première visite au musée est croisée à celle des motifs de visite, la bipartition déjà relevée par de nombreuses études entre primo-visiteurs et visiteurs déjà venus se retrouve. Les visiteurs qui connaissent la NDM ont une vision principalement esthétique et hédoniste alors que les nouveaux participants y voient plutôt une occasion de se cultiver et d'apprendre des choses diverses.

Cette différence d'attentes se retrouve également au sein de l'expérience de la visite de musée puisque les primo-visiteurs attendent une expérience

d'apprentissage tandis que ceux qui connaissent déjà les lieux et les collections y vont moins pour apprendre que pour se détendre.

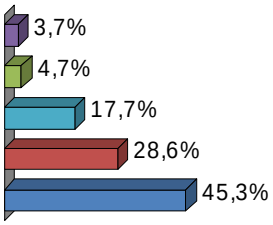
Il s'avère donc que le fait d'être déjà venu ou non au musée ou d'avoir déjà participé ou non à la *Nuit européenne des musées* semble avoir une influence sur ce que les visiteurs s'attendent à expérimenter. Ceux déjà venus attendent particulièrement de la beauté, ce qui laisse supposer que c'est la caractéristique principale qu'ils ont associé à leurs expériences précédentes. En revanche, les primo-visiteurs d'un musée viennent principalement pour la connaissance tandis que ceux déjà venus recherchent de l'apaisement et du dépaysement. Ainsi, selon que les visiteurs connaissent un endroit ou non, leurs motivations de visite diffèrent. Les visiteurs venant pour la première fois dans un musée attendent une expérience d'apprentissage tandis que ceux qui connaissent déjà les lieux et les collections y vont moins pour apprendre que pour se détendre.

Cette familiarité au musée est retranscrite par le calcul du capital de familiarité muséal qui permet de classer les visiteurs d'un capital très fort, avec de nombreuses et fréquentes venues au musée, à un capital très faible avec des venues très rares.

Tableau 2.9 : répartition des visiteurs de la *Nuit européenne des musées* selon le capital de familiarité muséale

Taux de réponse : **92,3%**

	Nb
CPF-Fort	**137**
CPF-Moyen	**175**
CPF-TFort	**652**
CPF-Faible	**1056**
CPF-TFaible	**1670**
Total	**3690**



Ainsi, le capital de familiarité muséale des visiteurs interrogés pendant la nuit est très différent de celui plus habituel décrit dans *A l'écoute des visiteurs* (Eidelman et Jonchery, 2013). Il y a en effet de grands écarts entre les capitaux de familiarité

muséale forts et faibles. Les capitaux de familiarité plus faibles semblent plus représentés lors de la *Nuit européenne des musées*.

Lors de la *Nuit européenne des musées,* un public local à capital de familiarité muséal réduit est attiré par la visite exceptionnellement gratuite et nocturne des musées. Si les personnes à fort capital culturel demeurent des consommateurs de visites de musées, des habitués, la *Nuit européenne des musées* semble donc une occasion pour les personnes à très faible habitude muséale de venir découvrir les musées.

2.2.2 Les horizons d'attente et la satisfaction

Ce qu'il est particulièrement intéressant de retenir de cette enquête, en dehors de la composition du public, c'est le rapport entre les horizons d'attentes et les motivations à la visite, le tout relié à la question ouverte de la fin qui demande aux visiteurs d'exprimer un avis.

Il apparaît ainsi que la première motivation est la connaissance et la découverte. Il s'agit là d'une valeur intrinsèque de l'institution culturelle et particulièrement muséale, d'être un passeur de savoirs.

Les motivations à la visite forment la question d'entrée du questionnaire. L'objectif est de comprendre ce qui amène un visiteur à la *Nuit européenne des musées.*

Tableau 2.10 : répartition des motifs de visite

Taux de réponse : **99,3%**

	Nb	
Savoir	**2972**	74,4%
Détente	**1347**	33,7%
Partage	**1212**	30,3%
Beauté	**1007**	25,2%
Dépaysement	**774**	19,4%
Plaisir	**579**	14,5%
Emotion	**470**	11,8%
Apaisement	**448**	11,2%
Discussion	**325**	8,1%
Rien de particulier	**110**	2,8%
Autres : Gratuité	**19**	0,5%
Autres : animation specifique	**15**	0,4%
Autres	**5**	0,1%
Autres : culture	**5**	0,1%
Total	**3997**	

Le savoir est toujours la première motivation, comme lors d'une visite diurne, bien que le dépaysement et le plaisir de la visite restent des motivations importantes. Ainsi, semble-t-il, les publics de la *Nuit européenne des musées* viennent en réalité pour passer un bon moment entre amis ou en famille, l'expérience de la convivialité par le partage et la discussion étant primordiale.

Ces attentes et motifs de visite varient selon la catégorie de musée visitée et les personnes accompagnant les visiteurs, éléments extérieurs à la visite de l'exposition en elle-même mais configurant cette visite comme l'ont montré les enquêtes de Falk. Le rapport aux attentes semble ainsi lié aux catégories de musée et aux motifs de visite caractérisant ainsi la recherche d'une expérience de visite particularisée.

Tableau 2.11 : tableau de caractéristiques croisant les catégories de musées et les motifs de visite

MSoc&Civ	MAC	MdH	MADeco&Archi	MBA
Détente (**216**, **17,7%**)	Beauté (**99**, **14,2%**) Emotion (**51**, **7,3%**)	Discussion (**115**, **4,6%**)	Beauté (**231**, **16,6%**) Dépaysement (**137**, **9,9%**) Plaisir (**116**, **8,4%**)	Beauté (**267**, **14,4%**)

Le tableau montre les modalités significativement sur-représentées.
Les modalités 'MSTI' n'ont aucun élément caractéristique.

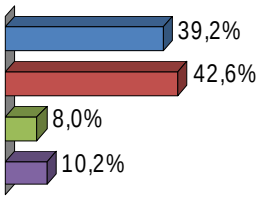
Les caractéristiques qui ressortent sont pour les musées de sociétés et de civilisations la recherche de la détente, pour les musées d'art contemporain la beauté et l'émotion, pour les musées d'histoire la discussion, pour les musées d'arts décoratifs et d'architecture la beauté, le dépaysement et le plaisir, enfin, pour les musées de Beaux-arts, la beauté. Les attentes sont donc différentes suivant la catégorie de musées lors d'une visite de nuit. Il faut bien noter que les musées d'art en général sont catégorisés par les visiteurs comme les lieux d'une expérience esthétique.

Le rapport entre les bénéfices attendus et les bénéfices retirés semble bon étant donné que les visiteurs interrogés pendant la nuit apparaissent plutôt satisfaits de leur expérience.

Tableau 2.12 : note calculée de la satisfaction

Taux de réponse : **26,0%**

	Nb
Très satisfait_S	**408**
Assez satisfait_S	**443**
Peu satisfait_S	**83**
Pas du tt satisfait_S	**106**
Total	**1040**



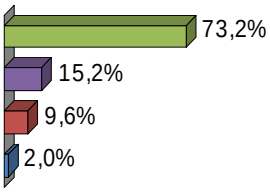
Cette satisfaction implique d'ailleurs que l'expérience de visite qu'ont eue les visiteurs correspondait à ce qu'ils en attendaient.

En effet, le rapport aux attentes est élevé lors de la *Nuit européenne des musées*. L'image que les visiteurs se font de leur visite du musée la nuit correspond *a priori* à l'expérience que leur fournit le musée.

Tableau 2.13 : rapport aux attentes

Taux de réponse : **95,9%**

	Nb
Correspond	**2808**
Dépasse	**582**
Un peu en-dessous	**370**
Très en-dessous	**75**
Total	**3835**



Toutefois, si les personnes déçues sont peu nombreuses, celles très satisfaites ne semblent pas nombreuses non plus.

L'horizon d'attente des visiteurs se conjugue avec les émotions ressenties pendant la visite.

Tableau 2.14 : caractéristiques du rapport aux attentes par rapport aux motifs de visite et par rapport à la satisfaction

Très en-dessous	Un peu en-dessous	Dépasse
Rien de particulier (**9**, **5,5%**)	Pas du tt satisfait_S (**36**, **32,4%**)	Dépaysement (**141**, **10,0%**) Plaisir (**107**, **7,6%**) Emotion (**95**, **6,8%**) Très satisfait_S (**64**, **62,7%**)

Ainsi, les visites qui correspondent aux attentes des visiteurs s'allient à une bonne satisfaction de la visite tandis que les visites qui dépassent ce rapport aux attentes s'allient à un dépaysement, au plaisir et à l'émotion ressentis pendant la visite qui font de cette visite de nuit une expérience très satisfaisante. Pour que l'expérience de la visite de musée pendant la nuit soit très bonne, il faut qu'elle fasse intervenir du plaisir, de l'émotion et du dépaysement, toutes choses qui sont caractéristiques de l'espace-temps nocturne. L'ouverture de nuit doit donc être une expérience réellement dans la nuit, qui permette d'utiliser l'imaginaire nocturne, et non simplement une ouverture prolongeant une expérience diurne.

Les rapports entre motifs de visite, rapport aux attentes et satisfaction forment donc un tissage complexe influençant l'expérience de visite. Au-delà de l'accord entre motivations à la visite et bénéfice reçu, il semble qu'une expérience réussie de la visite de musée doive surprendre en apportant quelque chose en plus qui

n’était pas prévu par les visiteurs. Cette chose en plus peut être apportée par l’introduction de la nuit dans le langage de l’exposition.

2.2.3 Les champs lexicaux employés par les visiteurs

La dernière question de l'enquête proposait aux visiteurs de décrire leur expérience en trois mots. Cette question est codée selon plusieurs champs lexicaux correspondant à différentes approches de l'expérience de la *Nuit européenne des musées*. Il s'agit des champs du cognitif ; de la détente et de l'amusement ; de l'accessibilité aussi bien physique, intellectuelle qu'économique ; de la convivialité, de la vie et du partage ; des émotions et du plaisir ; de l'imaginaire et de la surprise.

Tableau 2.15 : bilan de leur expérience effectué par les visiteurs de la *Nuit européenne des musées*

Taux de réponse : **73,7%**

	Nb	
cognitif	**1713**	27,3%
Emotions	**1092**	17,4%
Imaginaire	**931**	14,8%
Jugement	**838**	13,3%
Convivialité	**768**	12,2%
Accessibilté	**541**	8,6%
Détente	**400**	6,4%
Total	**6283**	

Cette dernière question a un taux de réponse de près de 74%, elle permet donc d'avoir une bonne idée de ce que les visiteurs ont pensé de leur expérience dans leurs propres termes.

Les réponses concernent avant tout l'aspect cognitif de la visite, avec 27%, qui demeure l'intérêt principal recherché dans l'activité muséale. Toutefois, l'émotion et l'imaginaire sont très proches, ils représentent chacun 17% et près de 15%,

c'est-à-dire 32% des apports recherchés de la visite. Ces trois aspects de l'expérience de visite, le cognitif, l'affectif et l'imaginaire, sont considérés comme les trois modes d'accès à l'exposition du point de vue du fonctionnement psychologique. Ils configurent en quelque sorte la compréhension de l'exposition (Dufresne-Tassé, 1996).

La convivialité, la détente et l'accessibilité gardent une certaine importance, ce pôle du confort de visite et du loisir représentant 27% du total des réponses. Enfin, le jugement global sur la NDM est évoqué par 13% des réponses.

L'analyse de ces différents champs lexicaux permet de catégoriser l'expérience des visiteurs et de repérer l'impact de la visite de nuit sur leurs impressions de visite à chaud.

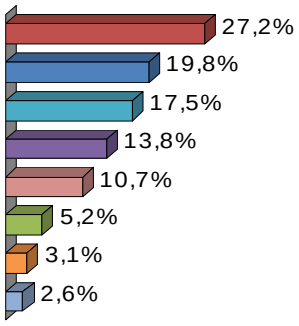
Il faut regarder de plus près chacun de ces champs lexicaux pour bien comprendre ce qu'ils impliquent en termes d'attente et d'expérience pour les visiteurs.

Le premier champ lexical en terme d'importance est celui du cognitif ce qui est en accord avec les motifs de visite déclarés par les visiteurs en début de questionnaire.

Tableau 2.16 : thèmes du champ lexical cognitif

Taux de réponse : **42,9%**

	Nb
intéressant	**605**
découverte	**440**
culture	**390**
apprentissage	**307**
enrichissante	**239**
connaissances	**116**
histoire, patrimoine	**70**
curieuse	**57**
Total	**2224**



Le champ lexical du cognitif s'exprime principalement par l'emploi des mots « intéressant », « découverte » ou « culturel » qui sont les trois attraits cognitifs majeurs de la visite. Les personnes ont découvert un lieu qu'elles trouvent intéressant dans le domaine culturel. Ce domaine culturel peut se préciser sous la

notion d'histoire ou de patrimoine. La notion de découverte, elle, est proche de l'expression d'une certaine curiosité soit de la NDM, soit des personnes y participant.

La notion d'apprentissage, qui regroupe tous les mots traitant de pédagogie ou d'éducation, est très liée, conceptuellement, à celle de connaissances et de savoir. Cette envie d'apprendre qui atteint 16% est relayée par l'enrichissement qui en découle, développé dans près de 11% des réponses.

Ce champ lexical s'exprime par des associations de termes tels que « étonnante ; curieuse ; intéressante » ; « découverte ; savoir ; échange » ; « culturelle ; partage ; découverte ».

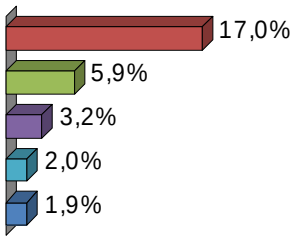
Dans ces cas, l'expérience de visite est entièrement tournée vers l'apport de connaissances.

L'autre champ lexical important est celui de l'émotion et du plaisir, facteurs qui étaient associés à une expérience de visite très satisfaisante.

Tableau 2.17 : thèmes du champ lexical de l'émotion et du plaisir

Taux de réponse : **27,3%**

	Nb
plaisir, joie, amusant	**680**
beauté, esthétique, art	**236**
passionnant, captivant	**127**
impressionnant	**79**
émotions	**76**
Total	**3997**



Les émotions sont principalement associées au plaisir, à la joie et à l'amusement qui découlent de la visite (17%). La beauté, le côté esthétique des objets vus lors de la NDM ou la beauté de la nuit des musées elle-même, représentent près de 6% des réponses. Cet aspect est souvent lié aux émotions intenses et au côté impressionnant de la nuit qui forment ensemble près de 4% des réponses. Il arrive parfois que les visiteurs expriment une émotion très liée au cognitif par la sensation d'être passionné ou captivé, voire stimulé par la NDM.

L'émotion peut être simple comme « trouver la visite agréable », précise comme « trouver la visite belle », intense comme « trouver la visite captivante » ou impressionnante.

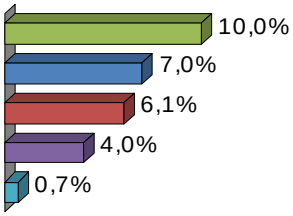
Ce champ lexical s'exprime avec des termes tels que « bonne ambiance ; cadre agréable ; beaucoup d'histoire ; c'est beau » ; « agréable ; sympathique » ; « partage ; plaisir ; émotion ».

Le troisième champ lexical repéré est celui de la surprise et de l'imaginaire, champ dans lequel il faut rechercher l'impact de la nuit sur l'expérience de visite.

Tableau 2.18 : thèmes du champ lexical de la surprise et de l'imaginaire

Taux de réponse : **23,3%**

	Nb
différent, insolite, original	**399**
rêve, magie, enchantement	**280**
dépaysement, voyage, surprise	**243**
lumière, nuit, féérie	**159**
festif	**29**
Total	**3997**



Le champ lexical de l'imaginaire et de la surprise se manifeste dans les verbatim en premier lieu par l'aspect différent, original et insolite de la NDM (10%). Ce point se rapproche de l'expression de la surprise qui va avec le dépaysement et la sensation de voyage provoquée par la visite (6%).

Un autre aspect important de la NDM dans ce champ est la magie qu'elle apporte aux visites. Il y a un côté enchanteur de la NDM comme si la visite se passait dans un rêve (7%). Cet aspect est lié à celui de la nuit et de l'éclairage nocturne des villes qui peut donner un aspect féérique assez irréel à l'environnement habituel (4%). La notion de festivité de la NDM est peu évoquée mais semble participer d'un aspect particulier de cet événement annuel.

La NDM est donc vécue comme une fête nocturne qui sort de l'ordinaire et surprend les visiteurs. Cela s'exprime par des termes tels que « charme ; nocturne ; imaginaire » ; « fantôme ; insolite ; lumière » ; « enrichissante ; dépaysante ;

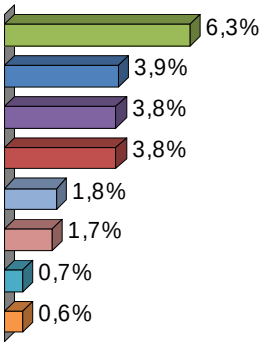
magique » ; « émerveillement ; magie ; voyage » ; « lumière ; nuit ; découverte» ; « intéressante ; mystérieuse ; surprenante » ou encore « sympathique ; originale ; hors du temps ».
Il semble qu'en effet ce vocabulaire soit teinté d'imaginaire nocturne et se mêle aux aspects plus conventionnels de l'expérience de visite, comme l'apprentissage.

Le quatrième champ lexical étudié concernant la thèse est celui de la convivialité et du partage qui permet de transcrire le côté social de l'expérience de visite.

Tableau 12.19 : thèmes du champ lexical de la convivialité, de la vie et du partage

Taux de réponse : **19,2%**

	Nb
convivialité	**252**
vivant, animé	**156**
partage	**153**
divers, varié	**153**
accueillant, chaleureux	**72**
attractive	**66**
rencontre	**27**
familial	**25**
Total	**3997**



Le champ lexical de la convivialité de la NDM s'exprime par l'aspect vivant de la manifestation, grâce à ses animations et à sa diversité. La chaleur de l'accueil, les échanges et rencontres participent de l'ambiance générale agréable de la NDM. Cela amène quelques visiteurs à la qualifier de familiale ou d'attractive.
Les termes tels que « convivial ; instructif ; interaction » ; « accueillante ; unique ; conviviale » ; « générosité ; partage ; coopération » ou encore « vivante ; magique ; plaisante » apparaissent pour décrire l'expérience de visite.

Le cinquième champ lexical intéressant pour l'étude de la nuit au musée est celui qui touche à l'accessibilité, particulièrement l'accessibilité de l'horaire.

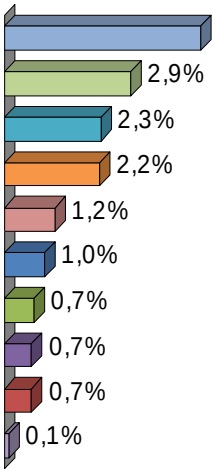
L'accessibilité physique, intellectuelle ou économique paraît importante à signaler pour plusieurs visiteurs de la NDM.

La gratuité de la nuit permet une accessibilité à la culture qui se traduit aussi par la simplicité et la facilité des propos des musées. Ceci concourt à donner aux institutions muséales une image d'ouverture.

Tableau 2.20 : thèmes du champ lexical de l'accessibilité physique, intellectuelle et économique

Taux de réponse : **13,5%**

	Nb
gratuité	**181**
accessible	**117**
accès à la culture pour tous	**91**
ouverture	**88**
foule, bruit, attente	**47**
opportunité	**38**
pratique	**29**
liberté	**26**
soirée	**26**
fatigue	**4**
Total	**3997**



Une ouverture qui passe également par le côté pratique des horaires de la NDM, qui permettent de passer une soirée au musée comme on irait au restaurant ou au cinéma, intégrant la visite de musée dans la pratique des loisirs nocturnes accessibles après la journée de travail. Ceci apporte une certaine liberté à la venue au musée qui dépend moins de l'organisation d'un emploi du temps réglé. Toutefois, beaucoup de visiteurs sont attirés par l'évènement, ce qui représente une foule et de longues files d'attentes dans certains musées ainsi que du bruit. Ceci combiné à l'horaire nocturne peut générer de la fatigue muséale. Cela reste néanmoins minoritaire dans les retours des visiteurs avec des termes tels que « attractive ; swagg ; surpeuplée » ; « accessible ; riche ; originale » ; « enrichissante ; horaire flexible ; accessibilité » ; « une opportunité, une fenêtre ouverte! ».

Le dernier champ lexical repéré est celui de la détente et de l'amusement. Il rejoint l'expérience sociale de la visite de musée tout en transposant le dépaysement par rapport à la vie quotidienne que celle-ci peut apporter.

Tableau 2.21 : thèmes du champ lexical de la détente et de l'amusement

Taux de réponse : **10,0%**

	Nb	
ludique	**112**	2,8%
divertissement	**84**	2,1%
calme	**70**	1,8%
détente	**65**	1,6%
apaisement	**63**	1,6%
repos	**28**	0,7%
loisir	**20**	0,5%
intimité	**13**	0,3%
Total	**3997**	

Il se traduit par l'aspect ludique de la NDM (2,8%) mais aussi divertissant (2,1%) qui lient plus largement la NDM, comme les visites de musée en général, à la sphère du loisir.

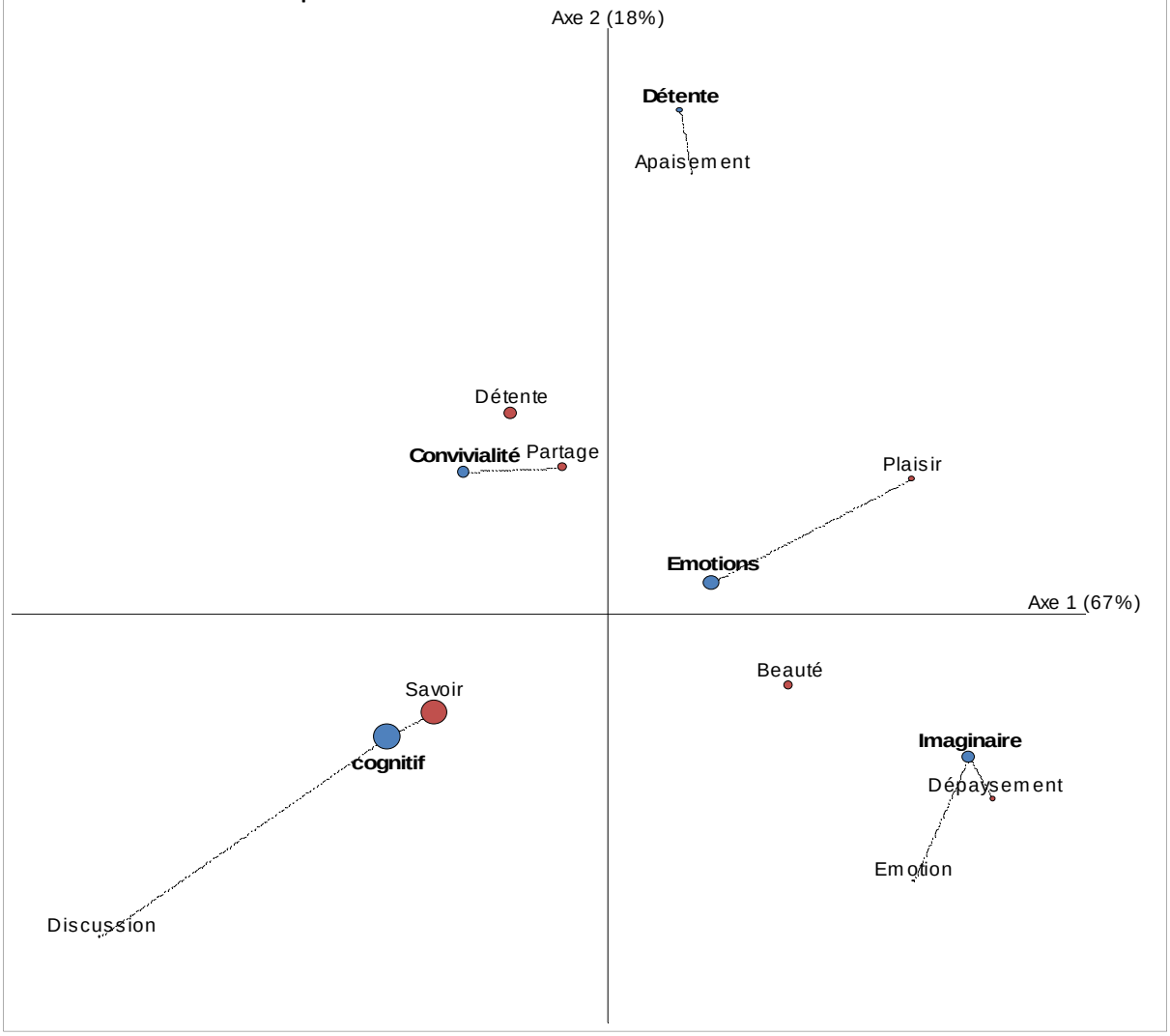
L'autre pôle de ce champ est celui de la détente qui se traduit par le calme et l'apaisement ressentis lors des visites qui mènent au repos et parfois même à l'intimité.

Ce champ lexical s'exprime par des termes tels que « douce ; calme ; magique » ; « détente ; plaisir ; partager » ; « étonnement ; imprégnation du lieu ; privilège » ; « intimité ; nuit ; découverte » ; « merveilleux ; silencieux ; intime ».

L'apaisement et l'intimité semblent donc importants pour les visiteurs de la *Nuit européenne des musées* car ils sont une déclinaison du calme et de la détente. De même le fait d'avoir une visite ludique semble constituer une motivation à la venue de nuit au musée. Peut-être cela transcrit-il justement l'attente d'une visite détendue et amusante plus axée sur le social et l'émotion que sur l'apprentissage et le cognitif.

Ainsi, le premier rapport qui apparaît comme évident est celui des motifs de visite et des champs lexicaux. Il se trouve que ce bilan effectué par les visiteurs à l'aide de trois mots récapitulatifs a des points communs avec les motivations à la visite énoncées en début de questionnaire.

Figure 2.7 : illustration par une carte d'analyse factorielle des correspondances du tableau de caractéristiques croisant les motifs de visite et les champs lexicaux des trois mots



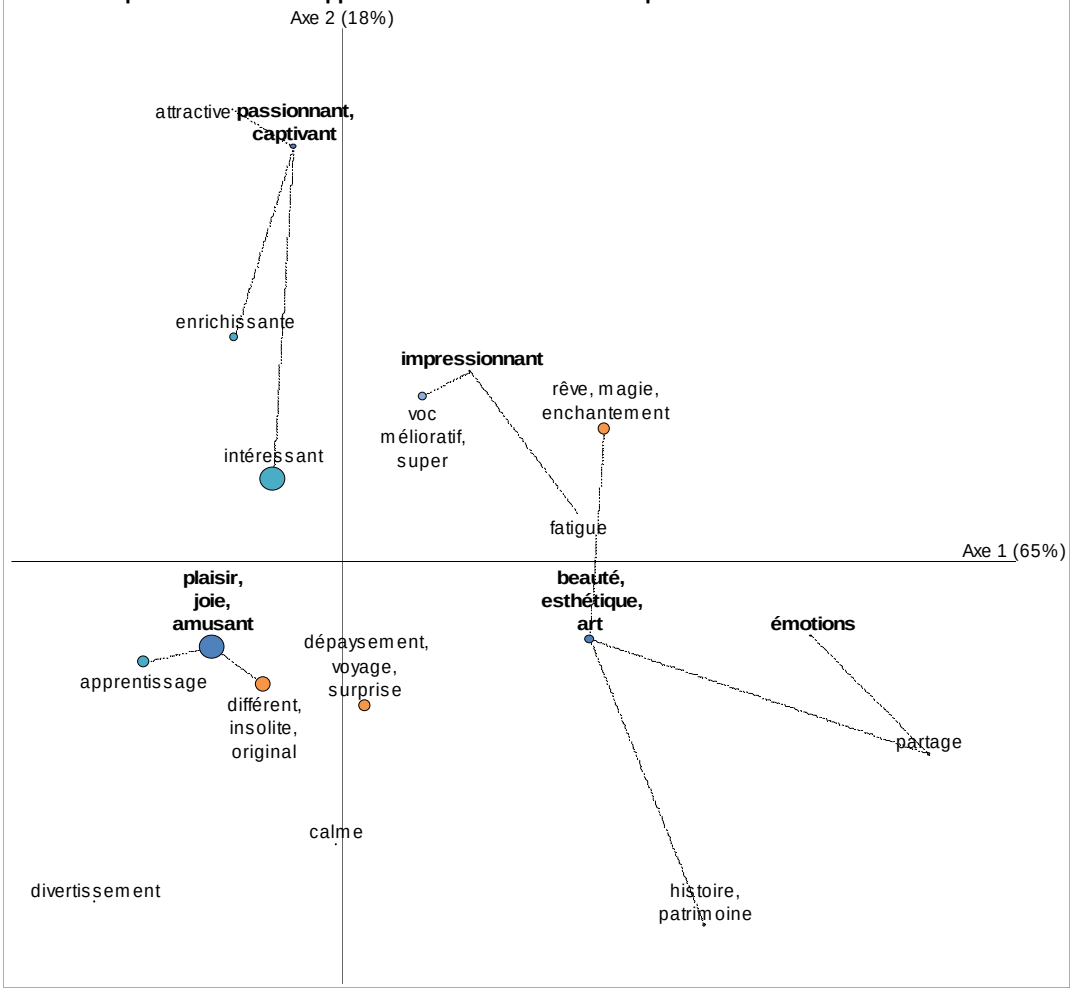
Les visiteurs qui venaient pour obtenir du savoir et discuter ont donné des mots en rapport avec le champ cognitif ; ceux qui recherchaient le dépaysement et l'émotion se rapportent au champ de l'imaginaire ; les visiteurs qui recherchaient le partage et la détente se tournent vers le vocabulaire de la convivialité ; enfin, ceux qui recherchaient du plaisir avant tout utilisent le champ de l'émotion.

Une visite dont le bénéfice recherché est la sociabilité sera ressentie comme un moment de détente, relié à un apaisement général. Une visite dont le bénéfice recherché est la connaissance sera plutôt un moment de discussion. Une visite dont le bénéfice est d'être agréable sera fortement liée au registre de l'émotion lui-même très lié à l'imaginaire qui apporte un dépaysement aux visiteurs, le tout configurant une expérience ressourçante (Kaplan, Bardwell, et Slakter, 1993).

Il semble donc intéressant de regarder la géographie des différents champs lexicaux sous le prisme de l'émotion.

Comme les quelques extraits verbatim de la question des trois mots le laissent voir, les différents champs lexicaux entretiennent des relations entre eux. Relations qui ont été mises à jour à l'aide d'un tableau de caractéristiques qui prend l'angle des émotions.

Figure 2.8 : illustration par une carte d'analyse factorielle des correspondances du tableau de caractéristiques montrant les rapports entre les différents champs lexicaux issus des trois mots



Cette carte d'analyse factorielle révèle que les visiteurs ont pris du plaisir à apprendre des choses de manière originale, dans un contexte décalé. Cela leur a rendu la visite passionnante et attirante.

De plus, la beauté de la visite de nuit et la relation esthétique avec les œuvres apporte de l'émotion et est lié à une volonté de partage, donc à un volet social de la visite. Une visite qui est associée au rêve et à la magie. Ce pôle purement émotif et imaginaire semble bien influencé par les représentations de la nuit et pourrait former le noyau caractéristique d'une visite de musée la nuit.

2.2.4 Conclusion

L'enquête *Nuit européenne des musées* 2012 a permis d'apporter des informations sur quatre points majeurs : le niveau de satisfaction, les caractéristiques socio-culturelles des visiteurs, les modalités de la visite, les attentes et visions des visiteurs envers la *Nuit européenne des musées*.

La plupart des personnes interrogées participaient pour la première fois à la *Nuit européenne des musées* et semblent satisfaites de leur visite.

L'analyse de l'expérience de la *Nuit européenne des musées* semble donc encourageante en ce qui concerne l'influence de l'esprit de la nuit sur une visite de musée. Au-delà de l'expérience muséale, disons traditionnelle, basée sur la découverte et l'apprentissage, les visiteurs de nuit semblent chercher une aventure, une émotion et de la surprise. Ils se laissent bercer par leur imaginaire et le côté évènementiel, exceptionnel, ne fait que renforcer leur impression de vivre une chose hors du commun.

Cette première incursion sur le territoire de la nuit au musée apporte donc des pistes qui semblent corroborer l'hypothèse de départ, à savoir que le changement de contexte de visite entraîne une expérience différente, plus axée sur les sensations et l'imaginaire.

La dernière question de l'enquête permet par ses réponses libres d'élaborer les différentes visions et jugements de la *Nuit européenne des musées* par les personnes interrogées. Dans cet espace des trois mots, ils livrent leurs avis et ressentis concernant leur expérience de la NDM.

Les mots employés par les visiteurs appartiennent d'abord au champ lexical du cognitif, de la découverte et de l'apprentissage. Il y a également une forte présence des champs de l'émotion et de l'imaginaire. Toutefois ici, l'aspect cognitif semble moins important que les aspects émotifs et surtout imaginaire. De plus, les visiteurs qui utilisent le champ lexical de l'émotion et de l'imaginaire ont dépassé leurs attentes au cours de la nuit.

Il y a une cohérence dans les motifs de visite, les rapports aux attentes et les champs lexicaux des trois mots mais également à l'intérieur même des champs puisque par exemple l'aspect passionnant de l'expérience est liée à l'attractivité de l'opération et à son aspect enrichissant. Tandis que l'expérience esthétique reste liée à l'émotion du patrimoine mais également au côté magique de cette manifestation nocturne.

2.3 Méthodologie

Pour connaître le champ de recherche, il était obligatoire d’avoir un panorama des pratiques nocturnes et de leurs déclinaisons. Ce panorama a permis d’établir une typologie des nocturnes qui a facilité le choix du terrain. L’analyse a révélé trois types de loisirs nocturnes en ce qui concerne le champ culturel. Le premier appartient au cadre de l’exceptionnel, il n’a lieu qu’une fois par an et a une envergure nationale, comme la *Nuit européenne des musées*. Le deuxième est lui aussi exceptionnel mais lié à la saison, c’est un loisir d’été, principalement du fait de châteaux et villes historiques, il peut prendre des formes variées faisant intervenir de la médiation humaine. Le dernier type est celui retenu pour

l'enquête, celui qui se déroule toute l'année et ne serait *a priori* qu'un élargissement des horaires d'ouvertures, principalement des musées. La comparaison entre ces trois types a permis de mettre en lumière les avantages du dernier pour l'étude. Pour répondre au questionnement de la thèse, plutôt comparatiste, sur une différence vue au cours d'une même activité pratiquée de jour ou de nuit, le cas des nocturnes hebdomadaires est préférable d'un point de vue pratique et théorique. Du point de vue pratique, ce type de nocturne permet d'obtenir un terrain d'enquête relativement stable toute l'année. Du point de vue théorique, il permet d'éliminer les effets d'une communication trop axée sur l'exceptionnel et l'évènementiel qui pourrait interférer avec le pur effet de nuit recherché. Effet qui ajoute une contrainte dans l'optique comparatiste puisque les visites d'un même lieu sont alors très différentes entre jour et nuit de par la différence de médiations.

À ceci s'ajoute l'importance de l'éclairage pour la perception nocturne, l'éclairage patrimonial étant un éclairage particulier avec ses règles et son langage. En effet, il participe de l'atmosphère nocturne et met en scène la nuit par ses jeux de contrastes.

Enfin, l'image donnée de la visite nocturne au musée suppose à la fois privilège et attraction festive mais aussi occasion de percer un mystère, de vivre des choses étranges, bref de découvrir le lieu autrement, d'une manière plus émotive, ludique et imaginaire.

L'analyse théorique qui s'est étendue sur les deux premiers chapitres a montré que vouloir étudier ce qui se joue la nuit dans un musée pour les visiteurs, notamment d'un point de vue des représentations et des sensations, demande de fixer un cadre conceptuel qui permette à l'enquête de se déployer.

Il ne suffit plus pour l'exploration profonde de l'expérience des visiteurs de connaître la nocturne muséale et les implications de l'espace-temps de la nuit sur la perception. Il faut à présent s'interroger sur ce que représente l'exposition muséale en tant que dispositif et lieu de passation d'un message mais aussi savoir

comment les visiteurs réagissent dans une exposition, ce qu'ils amènent avec eux et leur manière de considérer une visite de musée.

La visite de musée n'est plus vue comme une simple expérience d'apprentissage mais bien aussi comme une expérience sensible et sociale. Les rapports entre le musée, en tant que lieu, l'exposition en tant que dispositif et les visiteurs sont désormais étudiés dans une vision d'interrelations. L'analyse de l'expérience de la visite de nuit semble devoir participer de cette mouvance qui veut penser en termes d'interaction. Interactions entre d'une part sensations et interprétations des visiteurs, d'autre part influence de la muséographie et du contexte, sans oublier les variables identitaires ou de motifs de visite. En effet, la construction interprétative des visiteurs paraît devoir dépendre de ces multiples facettes étudiées de l'expérience de visite.

Ainsi, il faut développer à la fois ce qui peut caractériser le « contexte personnel » de la visite, les connaissances, croyances, attitudes, personnalité, attentes et intérêts des visiteurs ainsi que l'environnement complexe de l'exposition en tant que dispositif sémiotique, notamment par la mise en espace.

Ces éclaircissements permettent ensuite d'élaborer la méthodologie finale de l'enquête, nourrie de ces réflexions et des expériences pratiques, puis de l'appliquer sur le choix d'un terrain principal.

En effet, cette étude a pour avantage d'explorer la nocturne sous un angle inédit, celui de l'expérience du visiteur. Il s'agit d'une étude à côté des études de fréquentation ou de l'impact des évènements proposés pour la nocturne qui s'oriente vers la « magie du lieu », l'ambiance ressentie dans le musée, bref tout le contexte de visite porteur de création d'un sens passant par autre chose que le message écrit. Il est alors nécessaire de prendre en compte tous les éléments de ce langage non textuel. Plusieurs éléments peuvent alors jouer à ce stade dans le choix du terrain comme la recherche de l'ambiance lumineuse par le repérage des éclairages, leur type, leur intensité, leur position mais aussi la variété des collections, salles de sculpture, peinture ou d'objets d'art etc., avec forte muséographie ou non (reconstitution etc.). L'étude d'une première recherche préliminaire au Centre Pompidou à Paris a testé la cohérence du protocole

d’enquête et du choix du terrain. Elle a également donné une idée plus précise de ce qui se passe réellement pour les visiteurs pendant une visite nocturne.

2.3.1 L’approche qualitative

D’un point de vue méthodologique, le choix qui semble s’imposer pour le sujet de recherche est celui des méthodes qualitatives puisque l’objectif est de qualifier une expérience de visite, assez subjective et personnelle. Ces méthodes s’inscrivent dans le paradigme compréhensif (subjectiviste ou interprétatif) et prennent pour parti pris épistémologique de considérer les phénomènes humains comme des phénomènes de sens qui peuvent être compris par l’effort de l’empathie. En fait, il faudra prendre en compte avec cette méthode les perceptions, les sensations, les impressions des visiteurs de musée.

L’intérêt de ce point de vue épistémologique est qu’il réfute l'existence et la prééminence d'un monde dit réel et objectif en ce qui concerne l’appréhension et l’action dans le monde des acteurs humains (Mucchielli, 2005). À la suite de nombreuses études, il s’agit donc de considérer les visiteurs de musées comme des individus pouvant avoir une expérience subjective différente suivant les circonstances de leur visite ou l’état de leurs connaissances. Cela coïncide avec ce qui a été dit du temps de la nuit, un temps de repli sur soi et d’intimité mais aussi de forte subjectivité.

Autrement dit, il n’existe pas un type de visiteur de musée mais des visiteurs de musée, chacun ayant une expérience de sa visite qui lui est propre. L’expérience de visite devient ainsi tributaire de nombreuses circonstances exogènes qui vont jouer sur la construction du sens donné à la visite, (Eidelman, 2008).

De plus, le changement de sens que la thèse cherche à saisir est une chose subtile, parfois inconsciente, qui va se manifester par une sensibilité des personnes à l’ambiance, par leurs sensations et perceptions. Aussi, faut-il amener les conditions qui vont faire parler le visiteur sur ce qui intéresse la recherche, sur son expérience. Pour cela, il faut dépasser la relation hiérarchique et autoritaire

interrogé/chercheur et engager une conversation plus décontractée, avec une parole plus libre.

Le domaine de l'expérience de visite pendant la nuit est pratiquement resté vierge, il s'avère donc impossible de s'appuyer sur des enquêtes et des méthodologies déjà appliquées avec succès dans ce cadre bien que de nombreuses autres enquêtes soient disponibles dans le cadre de la journée qu'il sera possible d'adapter. Toutefois, il n'y a que peu d'informations de départ sur ce terrain de recherche. Cette enquête fait donc œuvre de défrichement du terrain et dans ces conditions va avant tout servir à ouvrir des pistes de recherches futures, ou à plus grande échelle, par le moyen d'une enquête qualitative qui sera exploratoire de ce nouveau terrain de recherche.

Cette inscription dans les méthodes qualitatives entraine donc un recours à au moins un des deux principaux outils des méthodes qualitatives que sont le questionnaire et l'entretien. Pour établir la préséance d'un moyen sur l'autre, une série d'enquêtes préliminaires a été effectuée : questionnaires distribués lors de la *Nuit européenne des musées* 2011 dans certains musées et entretiens réalisés dans d'autres la même nuit. Il ressort de cette enquête que, dans l'optique de dégager les composantes de l'expérience de visite, l'entretien s'avère plus riche. Les visiteurs y développent plus volontiers leur avis grâce à la relation personnelle avec l'enquêteur ainsi que son attitude non directive qui laisse à l'interviewé la liberté de parcourir comme il l'entend la question ouverte qui lui est posée.

> Le principe ici est de respecter totalement le discours de l'autre, d'en suivre le fil sans le rompre ; s'il s'interrompt de le relancer à partir de ce qui vient d'être dit, dans les termes dans lesquels cela vient d'être dit, et non à partir d'une grille préordonnée et préformulée d'interrogation. » (Véron, Levasseur, 1991).

Le questionnaire présente l'avantage, lui, d'être moins consommateur de temps et donc de permettre de recueillir une plus grande quantité de profils. Toutefois, il demeure un outil imprécis pour explorer des notions mal ou peu exprimées par les visiteurs. Ainsi, en employant un questionnaire pour seul moyen de recueil de données, il y avait un risque d'appauvrir le discours des visiteurs sur leur

expérience de visite. Or, il semble que dans cette optique exploratoire, des entretiens semi-dirigés, c'est-à-dire que l'enquêteur relance l'interviewé sur des thèmes précis, permettent une meilleure vision d'ensemble des différentes forces en jeu mais surtout une plus grande finesse dans l'analyse des données par la suite. En effet par l'emploi d'un entretien, suivi d'un questionnaire visant à connaitre le profil du visiteur interrogé, il est possible de réaliser une étude mettant en relation le discours du visiteur avec son profil et amenant parfois à repérer des types de visiteurs.

Ainsi, une fois la méthode de l'entretien non directif validée, il fallait établir un guide d'entretien qui aborde les thèmes importants pour la recherche, notamment ceux repérés au cours de la phase conceptuelle. Pour se faire, une petite série d'entretien a été réalisée avec des personnes qui ont visité sur demande de l'enquêteur le musée d'Orsay et le musée du Louvre pendant une nocturne. Cela a donné un entretien au musée d'Orsay où la visite était libre, l'enquêteur n'étant qu'un accompagnateur, et deux entretiens au musée du Louvre où cette fois la visite suivait un parcours décidé à l'avance par l'enquêteur pour être sûr de passer par une des deux cours couvertes du musée. Ces personnes ont exprimé ce qu'elles avaient pensé de leur visite et des nocturnes notamment par rapport à une visite en journée. L'entretien était libre, les visiteurs parlaient de leur expérience et l'enquêteur rebondissait sur certaines idées ou explorait avec eux certaines thématiques. Quelques grandes caractéristiques sont ressorties de ces entretiens réalisés en fin de visite. Tout d'abord, les particularités du lieu, son architecture, le côté grandiose ou monumental ainsi que le fait que rien ne change entre nocturne et journée dans les salles, excepté dans les endroits où se remarque le changement de contexte lumineux. Ces lieux sont souvent à tendance monumentale et leur décor est mis en valeur en nocturne. Cela révèle la transformation du musée en nocturne qui devient plus un lieu de sortie, de fête, avec moins de monde. L'objectif de visite passe alors d'une volonté de voir quelque chose en particulier le jour à une flânerie en nocturne. La visite devient un délassement après le travail notamment grâce à l'ambiance qui est différente

par le jeu de la lumière et des ombres qui donne une atmosphère particulière. Cette atmosphère est qualifiée par le côté intimiste et détendu d'une nocturne. Enfin, une dernière chose apparaît récurrente dans les entretiens préliminaires, le changement de public, des gens qui sont déjà intéressés par le musée, connaisseurs, plus jeunes.

Ces entretiens permettent donc de noter deux grands pôles d'attention des visiteurs lors de la nocturne, tout d'abord la transformation du lieu et de son ambiance suivant les conditions de changement de luminosité dans les salles puis ensuite, la transformation des visiteurs qui se traduit par l'état d'esprit et le ressenti du lieu et des autres visiteurs.

Ces indications précieuses ont permis d'établir un guide d'entretien visant à confirmer ces intérêts des visiteurs venus en nocturne. Ces catégories répondent à des questions de recherche. La première est de reconnaître l'importance de l'esprit du lieu et de son support fantasmatique, par le rapport à l'espace. La deuxième concerne l'importance de l'éclairage et du contexte lumineux sur la perception des choses et sur l'emploi de l'imagination ou de l'affectif. La troisième s'intéresse au rapport social entretenu au musée et à la sortie de nuit, l'un influençant peut-être l'autre ce qui transformerait le musée en lieu de fête que les visiteurs pourraient plus s'approprier qu'en journée. La quatrième question touche à la transformation d'une visite diurne plutôt cognitive, tournée vers les connaissances en une visite nocturne de délassement, sorte de promenade esthétique. Elle rejoint une sixième question tournée vers la captation par les visiteurs d'une ambiance différente qui les incite à se comporter différemment, à avoir un état d'esprit différent lors de la visite. Cette idée mène à la septième question, la mise en évidence d'une distinction opérée par les visiteurs à travers la visite nocturne : ce ne sont pas les mêmes individus qui viendraient de jour et de nuit parce qu'ils ne rechercheraient pas la même expérience.

Les questions du guide d'entretien visent donc à orienter les visiteurs interrogés vers un témoignage touchant à ces points principaux.

À partir des éléments obtenus, un premier guide d'entretien a donc été élaboré pour être testé lors d'une enquête préparatoire. Il se compose ainsi :

1) Racontez-moi votre visite ?

Les visiteurs sont libres d'aborder certains points qui les ont marqués lors de la visite, cette question d'introduction permet d'engager la conversation en donnant la liberté de parole aux visiteurs.

2) Qu'avez-vous le plus apprécié ?

Les visiteurs sont orientés sur l'expression de l'affectif et de l'appréciation pour savoir ce qui les motivent à venir en nocturne.

3) Qu'avez-vous ressenti lors de la visite ?

Les visiteurs sont incités à mettre des mots sur leurs sensations et à parler de l'ambiance, cela oriente le discours vers des points un peu plus immatériels.

4) Pourquoi être venu aujourd'hui à cet horaire ?

Les stratégies de visite des personnes interrogées sont abordées, encore une fois qu'est-ce que les visiteurs recherchent en venant aux nocturnes et comment cela s'inclue-t-il dans leur emploi du temps.

5) Que pensez-vous du lieu ?

Pour établir le rapport aux ouvertures et à l'architecture, les visiteurs sont orientés vers l'expression d'un avis sur le musée qui peut aboutir à l'expression d'une différence par rapport à leur vision du lieu en journée.

6) La lumière a-t-elle un impact sur votre visite ?

Cette question permet d'explorer le rapport à la lumière et à l'éclairage et permettra une comparaison entre lumière diurne et nocturne et leurs représentations.

Avec ce guide, il a été prévu de réaliser des entretiens après la visite avec des visiteurs de jour et de nuit, chaque fois différents, jusqu'à saturation des résultats. Il est complété d'un questionnaire permettant de récupérer quelques informations sur la catégorie socioprofessionnelle du visiteur. Cela pour permettre des catégorisations et des analyses croisées des réponses des visiteurs.

En ce qui concerne l'échantillon, il a été décidé d'aborder des visiteurs aléatoirement sans limites d'âge ou autre. Le tri se faisant éventuellement ultérieurement en phase d'analyse pour se caler sur le type des visiteurs de nocturne établis par l'établissement enquêté, s'il y en a un. Dans ce cas, et si disponibles, les données du public nocturne du musée dans lequel se déroule l'enquête servent de base pour démontrer s'il est intéressant de s'axer sur un type de visiteurs en particulier (selon l'âge par exemple) suivant les disparités des discours et la présence des visiteurs sur les lieux.
Quoiqu'il en soit, étant donné la nature fine de recueil des données, il a été décidé d'interroger en priorité des publics francophones pour pouvoir pousser plus loin, avec le bon vocabulaire, la réflexion lors du recueil. Cela permettait également de simplifier le traitement des données et de considérer des personnes issues d'une culture commune, ayant donc les mêmes références.

Il n'était pas attendu des visiteurs qu'ils parlent spontanément de l'effet de la nuit sur leur visite, mais plutôt que cet effet soit visible en toile de fond, par des représentations au second plan de leur esprit pendant la visite, représentations sensibles par le changement d'ambiance ressentie. Il s'agissait donc bien d'interroger l'expérience des visiteurs dans sa différence avec une visite de jour, disons traditionnelle, dans sa composante sensible, ses perceptions et ses sensations. Reste après à l'enquêteur à valider un changement dans l'expérience de visite (et donc le sens donné à la visite), de le comprendre (savoir ce qui le produit), le tout en tenant compte du contexte particulier de ces visites nocturnes : la nuit.
Pour se faire, l'enquêteur laisse dans un premier temps le visiteur parler librement en le relançant quand il évoque un thème intéressant plus particulièrement la recherche pour, ensuite, dans un deuxième temps lui poser des questions plus directes sur les thèmes qu'il souhaite décrypter avec lui et qu'il n'aurait pas abordés spontanément.

Toujours sur le principe de l'enquête compréhensive, l'analyse se base sur l'étude des données des discours des visiteurs par une recherche thématique. Il s'agit

d'une analyse qui repose sur la « sélection et l'organisation rationnelle de catégories condensant le contenu essentiel d'un texte donné ». Son but est donc d'arriver à « une synthèse et à une réorganisation des contenus manifestes du texte analysé. » (Ghiglione et al., 1998, p.219-220)

De ce fait, la première étape de l'analyse des entretiens est donc celle de la retranscription, longue et fastidieuse c'est elle qui permet d'analyser les discours et de pouvoir les trier. La deuxième étape est d'identifier chaque visiteur en établissant son profil à l'aide des données du questionnaire. La troisième étape est de parcourir encore et encore ces entretiens afin d'y repérer des répétitions, des lignes de force thématiques qui répondent aux questions de recherche et parfois les dépassent. La quatrième étape est de trier les discours des visiteurs selon le regroupement thématique élaboré pour répondre à la problématique de la thèse. Ceci permet de voir l'importance relative de chaque thème dans les discours de visiteurs et s'ils se développent à partir des mêmes choses. Pour se faire, un tableau Excel est utilisé dont chaque feuille représente une thématique (voir annexe D) où est copié le morceau de discours de chaque visiteur correspondant au thème (récurrence d'un mot par exemple ou développement logique). Ainsi, une même découpe de discours peut se retrouver dans plusieurs thèmes s'ils sont concomitants dans le discours ou s'ils appartiennent à un même développement logique. Cela révèle des liens forts entre des thèmes. Cette découpe en proposition logique a été préférée à un simple repérage terminologique pour garder la cohérence du discours et le cheminement qui a abouti à la proposition. Il est ainsi possible de comprendre les influences qui apparaissent avec un thème et de voir leur éventuel croisement. Cela peut s'avérer utile lors de l'analyse du changement du sens par un repérage de nœuds différentiels.

2.3.2 Une recherche préliminaire : le Centre Pompidou la nuit

Un premier terrain d'enquête s'est présenté rapidement pour tester le protocole de recherche et les contraintes du terrain. Ce premier terrain est vu comme une exploration du type de musée à enquêter et des contraintes à retenir.

Ce terrain présente plusieurs avantages. Tout d'abord, il s'agit d'un grand musée parisien très fréquenté, ce qui permet de recueillir plus de données plus rapidement. Il est ouvert tous les jours, sauf le mardi, jusqu'à 21h et jusqu'à 23h le jeudi uniquement pour les expositions temporaires de la galerie niveau 6. Cette ouverture tardive a l'avantage d'être dénommée « nocturnes » par le musée lui-même sur son site internet. Cela correspond donc bien à l'objet de recherche. De plus, le Centre Pompidou possède une architecture toute particulière avec une grande façade vitrée et une magnifique vue sur Paris, ce qui laisse entrer la lumière et l'obscurité dans le bâtiment tout en lui conférant une certaine monumentalité.

L'enquête au Centre Pompidou permet donc un test du protocole d'enquête, de l'entretien et de son guide auquel s'ajoute un questionnaire sur le profil des visiteurs interrogés fourni par le Centre Pompidou qui impose aux enquêteurs d'utiliser son propre modèle de questions élaboré lors de leurs nombreuses enquêtes de public. Les informations principales s'y trouvent et il convenait à ce qui était recherché lors de cette première enquête.

Il était donc possible d'étudier une « nocturne » dans un bâtiment impressionnant mais cette exposition devenait automatiquement une exposition temporaire. Il est à noter également que le protocole d'enquête devait être prêt pour l'hiver 2011, il a donc dû être testé juste après sa confection, il se trouve qu'il s'agissait du mois de juin. Bien que les nocturnes du Centre se terminent à 23h, il s'avère qu'à cette période de l'année la nuit ne tombe que vers 22h, et encore ne s'agit-il pas de la nuit noire et froide de l'hiver mais d'une pénombre douce. Cette contrainte s'avère finalement un avantage puisqu'elle a permis d'isoler cette variable qu'est la nuit de l'évènement nocturne proprement dit. Est-ce que la nuit influence la nocturne même lorsqu'elle n'est pas présente ou sa présence est-elle obligatoire pour entraîner une reconfiguration de la perception ? Une nocturne, ne serait-ce que par son horaire décalé et son renvoi étymologique et symbolique à la nuit

pourrait peut-être évoquer la nuit même sans sa présence. Enfin, cela rend possible l'analyse de l'importance de l'horaire, du côté pratique et décalé voire des conditions de visite, dans la motivation à venir en nocturne et dans l'expérience de visite.

Pour conserver le plus possible la présence lumineuse et les changements d'atmosphère, il a été décidé d'interroger les visiteurs en sortie de visite, dans le hall vitré au niveau 6.

Ce premier terrain exploratoire a donc mis en place une enquête qui s'est déroulée à la sortie de l'exposition temporaire Paris-Delhi-Bombay (25 mai-19 septembre 2011) sur la Galerie 1 niveau 6, dernier étage du Centre au mois de juin 2011. Il s'agissait d'une grande exposition invitant à découvrir la société indienne contemporaine à travers les regards croisés d'artistes plasticiens indiens et français qui livraient leur propre interprétation de la société indienne contemporaine. Les commissaires de l'exposition étaient Sophie Duplaix, conservatrice en chef des Collections contemporaines au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, et Fabrice Bousteau, directeur de la rédaction de Beaux-Arts magazine. Cette exposition a enregistré plus de 300.000 entrées, soit une cadence de près de 3.200 visiteurs par jour (voir annexe E).

L'enquête s'étant déroulée en juin, il ne faisait pas nuit dehors, ce n'est donc pas strictement parlant l'impact de la nuit en tant que telle qui a été étudié, mais plutôt l'effet d'une ouverture à un horaire différent, lié à la temporalité de la nuit appelée nocturnes. C'est une opportunité d'observer le comportement des visiteurs dans un musée pendant la soirée.

Dans une optique comparative, des enquêtes ont été réalisées pendant les « nocturnes », qui sont le jeudi de 21h à 23h, et pendant la journée. Plus précisément, les visiteurs ont été interrogés à trois moments : pendant la journée (11h à 18h), pendant la soirée (18h à 21h) et pendant les nocturnes (21h à 23h).

L'apparition du groupe « soirée » est apparu important en cette période de l'année où il fait jour jusque très tard puisqu'il permet de dégager si la nocturne est associée à la temporalité soirée ou s'il s'agit de quelque chose d'autre. Cela

rejoint également les préoccupations de définition des limites entre jour et nuit qui ont été abordées dans ce chapitre.

Cette enquête avait pour objectif l'exploration des thématiques essentielles de la recherche : les sensations ; la qualification de la visite (agréable…) ; l'ambiance ; l'horaire ; les conditions de visite (peu de monde…) ; l'impact de la luminosité, de la nuit ou du jour. Cette première enquête a surtout favorisé l'isolement de la variable que représente la venue au musée en soirée et de l'impact de la nuit. Elle s'axe donc plus sur une étude de l'horaire que sur une étude de la fantasmatique de la nuit et de ses effets sur la visite.

128 entretiens ont été récoltés auprès des visiteurs de jour et de nuit sortant de l'exposition Paris-Delhi-Bombay, choisis aléatoirement. Afin de réaliser une analyse concise des résultats obtenus lors de la première enquête au Centre Pompidou, plusieurs tableaux Excel ont été réalisés regroupant les thématiques retenues et leur fréquence d'apparition dans les discours des 128 visiteurs interrogés de jour, de soirée et en nocturne mais aussi la variation des thèmes les plus et les moins cités ainsi que les catégories socioprofessionnelles (voir annexe F).

Les questions auxquelles devaient répondre le terrain exploratoire étaient de deux ordres, le premier celui de l'adéquation du terrain, du protocole d'enquête et des objectifs de recherche ; le deuxième celui de l'exploration des ressentis et des perceptions des visiteurs en ce qui concerne les transformations subit par le lieu et par les visiteurs lors du passage du jour à la nuit.

Les réponses aux premières découlant des secondes, il est préférable, dans un souci de compréhension, de commencer par une analyse des discours des visiteurs et de leurs réponses aux entretiens pour ensuite s'intéresser aux manques et aux adéquations par rapport aux objectifs de la recherche dans le but de valider une méthode et un terrain pour l'enquête principale.

L'expérience de visite

Une des premières expressions de l'expérience des visiteurs qui a été analysée concerne les motivations de visite et la satisfaction. Elle se développe par les

thèmes repérés de l'appréciation de la visite, le choix des horaires, l'opportunité de visite, la fatigue et le confort de visite.
Les visiteurs venus pour la nocturne ont plus exprimé leur appréciation que les autres groupes.

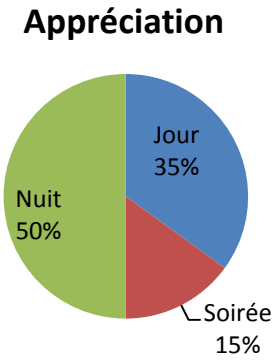


Figure 2.9 : appréciation des visiteurs du Centre Pompidou

Cette appréciation de l'exposition s'exprime tout simplement par l'expression de son approbation, les visiteurs disent s'ils ont aimé l'exposition. Il s'agit couramment de la première réponse des visiteurs, ils disent spontanément avoir aimé l'exposition. Cette réponse correspond logiquement à la question « qu'avez-vous pensé de l'exposition ».

« Très bien, ça m'a beaucoup plu. » (Femme, 31 ans, nocturne)

L'explication de cette appréciation est quelque fois développée dans le discours, elle a trait principalement au confort de visite.
Les visiteurs de nuit seraient donc plus satisfaits par leur visite parce qu'elle leur paraîtrait plus confortable sur deux points : la liberté de mouvement et la satisfaction qu'elle procure.

En effet, le thème de la liberté pendant la visite est majoritairement apparu lors des visites de nuit. Soit qu'il s'agisse d'une forte préoccupation de ces visiteurs, soit qu'elle soit réellement plus détectable pendant les nocturnes.

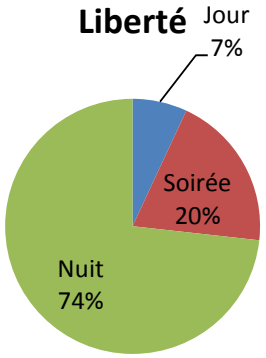


Figure 2.10 : liberté ressentie par les visiteurs du Centre Pompidou

Les visiteurs indiquent que leur liberté de mouvement dans la visite est proportionnelle au monde qui se trouve dans l'exposition. Avoir peu de monde dans la visite amène donc de la liberté, les visiteurs peuvent passer le temps qu'ils veulent devant les œuvres, faire demi-tour et prendre leur temps.

> Ça permet d'apprécier plus l'œuvres sinon on est un peu bousculé, on a sentiment de bien-être et de liberté qui est moins perturbateur pour apprécier les œuvres. (Homme, 40 ans, nocturne)

Les visites de nuit permettraient donc d'avoir moins de monde avec soi pendant sa visite ce qui rendrait la visite plus agréable.

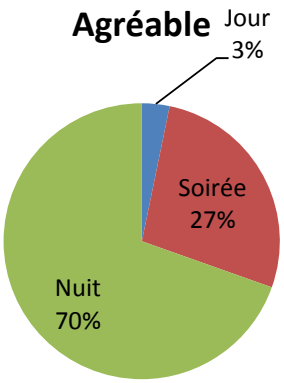


Figure 2.11 : visite qualifiée comme agréable au Centre Pompidou

La visite de nuit est bien plus souvent qualifiée d'agréable que celles du jour et de la soirée. Tous les visiteurs de nocturne interrogés ont trouvé leur visite agréable.

Or, la visite est trouvée agréable principalement lorsqu'il y a peu de monde dans l'exposition :

« C'est agréable parce qu'il y a moins de monde » (Femme, 28 ans, nocturne)

Le fait que ce thème se retrouve particulièrement en nocturne peut signifier qu'il y a moins de monde en nocturne, mais surtout que les visiteurs de nocturne recherchent ce créneau horaire qu'ils considèrent comme un moment privilégié pour visiter une exposition de manière agréable.

Une des autres expériences importantes pour les visiteurs lorsqu'il s'agit de confort de visite est celle de la fatigue ressentie au cours de la visite. Cela peut jouer sur la satisfaction de la visite.
D'ailleurs, le ressenti d'une visite fatigante est relativement bien réparti suivant les groupes de visiteurs. Les visites effectuées après la journée de travail ne sont donc *a priori* pas beaucoup plus fatigantes que celles de la journée.

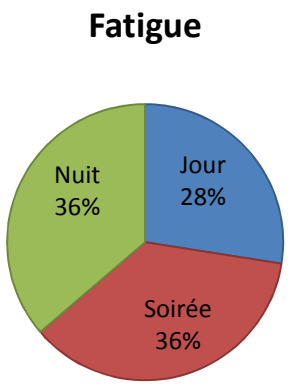


Figure 2.12 : fatigue ressentie par les visiteurs du Centre Pompidou

Cela est peut-être dû au confort de visite éprouvé durant les visites nocturnes et au fait d'avoir la sensation de visiter avec peu de monde dans les salles, de ne pas avoir à faire la queue. Ces sensations pourraient compenser la fatigue accumulée durant la journée de travail. En journée, la visite pourrait donc être perçue comme fatigante à cause du monde dans les salles ou bien parce qu'elle serait plus longue, les visiteurs ayant de nombreuses heures d'ouverture devant eux et donc parcourant plus de salles.

> « J'ai trouvé que c'était lourd après une journée quand il faut chercher l'explication, il faut trouver… j'ai trouvé ça un peu lourd je me la serais peut-être faite un matin tôt. » (Femme, 25 ans, soirée)

Tout ceci montre que le confort de visite semble donc être principalement une préoccupation des visiteurs de nuit qui choisissent alors leurs horaires de visite en fonction de leur image de la visite nocturne.

Ainsi, venir en nocturne pour éviter la queue est un choix affiché par les visiteurs puisqu'ils disent presque tous venir pour ne pas avoir trop de monde.

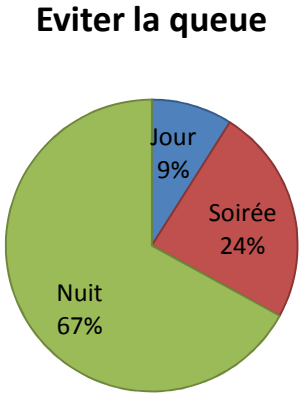


Figure 2.13 : éviter la queue comme motivation à la visite du Centre Pompidou

En revanche, cette préoccupation semble échapper aux personnes visitant de jour. Pourtant, avoir moins de monde dans l'exposition est une des principales raisons qui jouent lors du choix d'un horaire de visite. À la base de la venue au musée il y a donc une intentionnalité forte d'éviter d'avoir du monde, ce qui signifierait que les visites nocturnes et les visites de soirée sont plus planifiées que celles de la journée. En tout cas, il est certain que le fait qu'il n'y ait pas trop de monde à ces horaires est l'attrait majeur des visites en soirée et des visites nocturnes.

> « Oui, c'est pour ça qu'on vient tard pour ne pas faire la queue » (Homme, 63 ans, soirée)

Venir en nocturne, en plus d'un côté pratique, permet d'éviter de faire la queue pour entrer dans l'exposition et procure donc une expérience de visite plus satisfaisante.

Ce côté pratique de l'horaire de visite est encore une fois principalement présent chez les visiteurs de nocturne (68% du total).

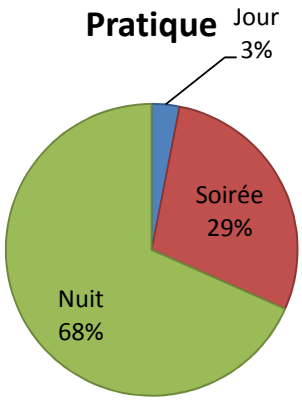


Figure 2.14 : visite qualifiée de pratique au Centre Pompidou

Ce thème est pratiquement absent du groupe de jour et assez peu présent en soirée même s'il représente 33% du total des réponses. Le côté pratique de l'horaire de visite semble donc essentiellement une préoccupation des visiteurs de nocturne et il est logique que ce le soit puisque l'horaire élargi permet à des visiteurs actifs de venir visiter à un autre moment que le week-end. Avec éviter la queue, c'est l'autre grand attrait de la visite nocturne. L'horaire de soirée aurait pu profiter du même effet étant donné qu'il se situe après les heures de bureau, cependant ce thème y apparaît relativement peu. Cela laisse penser que le côté pratique fait partie de la stratégie de visite du groupe nocturne.

> « Moi j'ai des enfants, j'habite en banlieue donc ce n'est pas toujours facile de venir à des horaires différents, le weekend ou des choses comme ça » (Femme, 42 ans, nocturne)

Le choix de venir visiter le musée pendant les nocturnes entre donc dans une organisation du temps de loisir et du temps libre. Le fait de pouvoir venir en semaine, après le travail est donc important pour certains visiteurs. Cela leur rend le musée plus accessible, la visite moins contraignante.

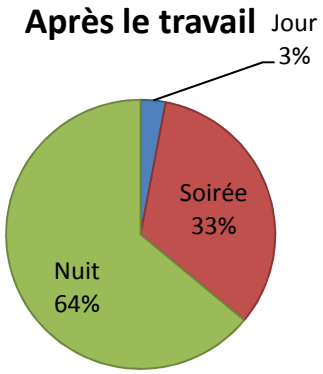


Figure 2.15 : venir après le travail au Centre Pompidou

La visite après le travail est donc une opportunité de la visite nocturne ressentie fortement par les visiteurs de nuit mais aussi partiellement par les visiteurs de soirée qui peuvent eux aussi bénéficier de l'élargissement des horaires d'ouverture.

Les visiteurs qui abordent le fait de venir après le travail parlent, en plus de l'aspect pratique, de la possibilité de changer d'horizon par une coupure avec la journée.

> « On a l'impression de changer et de rythme et de centre d'intérêt tout simplement. » (Femme, 24 ans, nocturne)

> « Ça fait une césure dans la journée après le travail » (Homme, 62 ans, soirée)

Il s'agit là d'une composante importante des visites en horaires décalés, plus tardifs, qui permettent aux personnes actives de venir au musée une fois leur journée terminée pour se changer les idées.

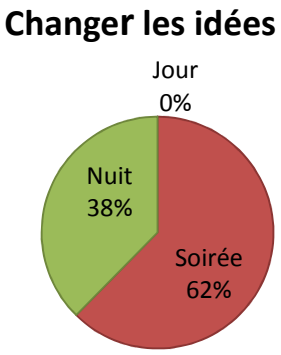


Figure 2.16 : venir pour se changer les idées au Centre Pompidou

Étonnamment, le fait de se changer les idées, d'oublier sa journée par une visite au musée est un thème majoritairement abordé par les visiteurs de soirée. Cela peut certainement s'expliquer par l'horaire des visites de soirée par rapport à celui des visites nocturnes. En effet, les visites de soirée se situent immédiatement après la journée de travail, dès 18h, alors que les visites nocturnes ne commencent au Centre Pompidou qu'à partir de 21h. Il existe donc un temps de latence entre la journée de travail et le début de la nocturne qui permet de décompresser avant la visite.

La visite en soirée, et dans une moindre mesure en nocturne, est donc une visite qui permet de se détendre, de changer d'air après le travail, et c'est une des motivations de visite forte.

> « C'est un moment de détente, de récréation, d'enrichissement, de changer d'air professionnel, ça permet de respirer » (Homme, 72 ans, soirée)

L'horaire semble donc avoir une forte influence sur la vision de la visite et surtout sur ses objectifs. La période de la soirée serait donc bien une période tampon entre activités du jour et loisirs de nuit.

La visite de musée dépend d'une organisation du temps et d'opportunités liées au temps libre. Les visiteurs vont principalement au musée par ce qu'ils ont du temps libre.

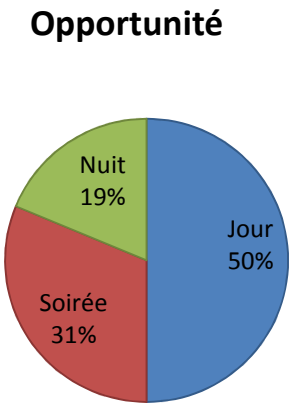


Figure 2.17 : l'opportunité de visite du Centre Pompidou

Cela est très prégnant parmi les visiteurs de jour qui prennent sur leur temps d'activité pour aller au musée. À côté, la visite nocturne semble moins perçue comme nécessitant une organisation stricte du temps libre. En effet, le thème de l'opportunité de visite regroupe les réponses mentionnant une visite réalisée parce que la personne avait du temps libre devant soi, qu'elle était en congé ou en week-end, bref qu'elle était libre de visiter à ce moment. C'était l'occasion de venir visiter, un moment de disponibilité.

« Tout simplement parce que je suis libre le lundi » (Femme, 49 ans, jour)

Peut-être que le temps de la nuit n'est pas considéré comme faisant partie d'un temps libre à organiser qui permette de se rendre dans des lieux de loisir à l'improviste.

Ainsi, la visite de jour serait moins concernée avec le choix de l'horaire de visite, tandis que la visite en soirée serait une bonne occasion de passer quelques heures au musée après le travail pour se changer les idées et que la visite nocturne serait une occasion de sortie, pensée et réfléchie dans le but d'éviter le monde.

Perception du lieu

Ces objectifs et motifs de visite vont avoir une influence sur la manière de percevoir le lieu et l'ambiance. Une exposition est en effet perçue différemment selon la satisfaction et le confort éprouvés lors de la visite.

L'expression de l'ambiance de l'exposition Paris-Delhi-Bombay passe par différentes catégories, celle de la variété des ambiances liée à l'identité indienne de l'exposition, celle de la musique et donc de l'ambiance sonore, celle du calme et celle des ressentis plus subjectifs.

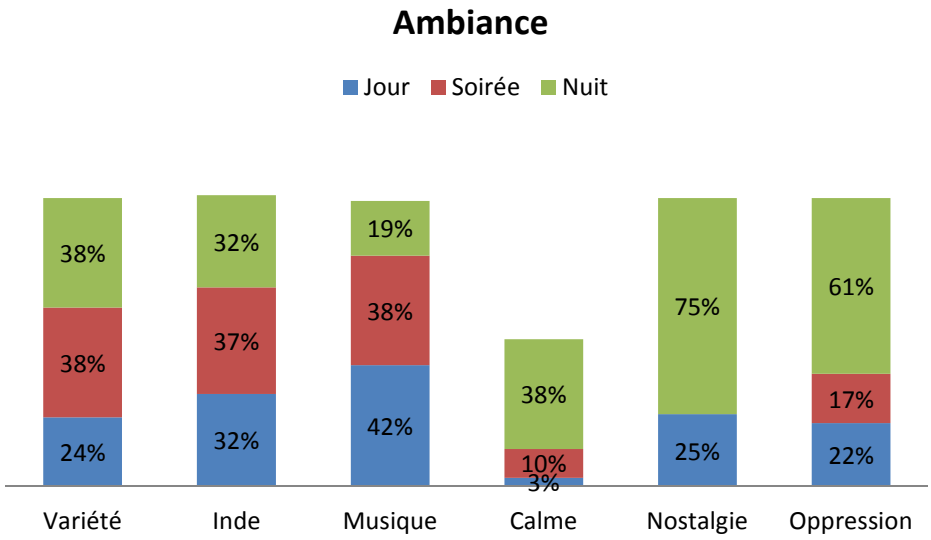


Figure 2.18 : qualification de l'ambiance au Centre Pompidou

Seules quelques catégories de l'ambiance varient entre jour, soirée et nuit, les autres sont relativement équilibrées. Il y aurait donc des attributs invariants constituant le cœur de l'expérience de l'ambiance et d'autres qui peuvent subir des variations selon l'horaire de visite, du moins dans cette exposition du Centre Pompidou.

En ce qui concerne le contenu des catégories de l'ambiance relevées dans les entretiens, il semble que la scénographie ne subisse pas d'interprétations différentes suivant l'horaire. Les visiteurs expriment le ressenti d'ambiances différentes suivant les parties de l'exposition de par leur scénographie et les œuvres exposées.

> « Ça dépend des thèmes des fois on est un peu brusqué, des fois c'est doux, c'est beau. » (Femme, 29 ans, nocturne)

Cette ambiance hétéroclite semble aller de pair avec l'expression d'une identité indienne qui se construit notamment autour des couleurs de l'exposition et du bruit. Pour ceux qui y sont allés, cela leur rappelle l'Inde et joue donc sur l'image de l'Inde du visiteur.

Cette volonté de plonger les visiteurs dans l'Inde se retrouve dans l'œuvre musicale (*Sacred Chants of the Gyuto Monks Tantric Choir*, 2011 de Soundwalk en collaboration avec Mickey Hart) qui était diffusée pendant la montée de l'escalator. Cette musique est toutefois moins présente dans les discours des visiteurs de nocturne, peut-être en sont-ils détournés par les lumières de la ville ou par leurs conversations, en tout cas, elle aurait un peu moins d'impact sur l'ambiance durant les nocturnes.

> « L'installation musicale c'était bien, limite ça m'a plus immergée que l'exposition en elle-même. » (Femme, 20 ans, soirée).

Les effets de la scénographie sur l'ambiance de visite semblent donc relativement peu changer selon l'horaire de visite, ils forment le corps de l'ambiance.

En revanche, les autres catégories de l'ambiance restantes, à savoir le calme et les ressentis, changent beaucoup plus selon l'horaire de visite.

En effet, les chiffres indiquent que l'ambiance de visite est principalement ressentie comme calme pendant les visites nocturnes, ce qui rejoint les résultats obtenus sur le confort de visite. Avec moins de monde dans les salles, la visite est automatiquement plus calme et donc plus agréable. Cela amène à expérimenter une visite détendue, plus reposante.

> « C'est assez calme donc c'est assez reposant ouais. » (Femme, 29 ans, nocturne)

En revanche, ce qui est plus étonnant, c'est que le calme est également lié au comportement des gens dans le musée.

> « Bah déjà les gens sont plus calmes à cette heure-ci, ça aussi c'est important » (Femme, 32 ans, nocturne)

Les visiteurs, en plus d'être moins nombreux, auraient également un comportement différent en journée et en nocturne.

Cette sensation semble aller de pair avec la nostalgie parfois éprouvée par les visiteurs de nocturne. La catégorie de la nostalgie, de la sérénité, de l'intériorité est absente des réponses le soir et n'est pratiquement ressentie qu'en nocturne avec 75% des réponses. C'est la marque d'une différence entre les entretiens en soirée et les entretiens en nocturne, plus réceptifs à une certaine ambiance. La sérénité est ainsi liée à un côté méditatif de la visite d'exposition. Cela démontre que les visiteurs de nocturne sont sensibilisés à un aspect serein de l'exposition et que s'ils sont pratiquement les seuls à en parler c'est sans doute parce que c'est ce qu'ils viennent chercher dans une visite nocturne.

> « J'ai trouvé ça assez… qui apporte la méditation, qui fait réfléchir » (Femme, 27ans, nocturne).

Le calme des visites nocturnes engagerait donc les visiteurs à plus d'introspection. Cette tentation explique alors l'apparition du sentiment d'oppression qui est parfois abordé pendant les visites nocturnes et qui est notamment lié aux pièces plongées dans le noir où sont projetées des vidéos, ainsi qu'à l'accumulation d'objets dans une même pièce.

Il est intéressant que ce rapport aux pièces exigües et sombres soit nettement plus marqué en nocturne. Les visiteurs de nocturne paraissent plus impressionnables, peut-être parce qu'ils viennent au musée dans un état d'esprit un peu différent des visiteurs de la journée ou de la soirée, plus sensible ou peut-être plus imaginatif.

> « J'ai trouvé que les endroits où y avait les vidéos c'était peut-être trop noir, ça faisait un peu oppressant et pas forcément utile » (Femme, 19 ans, nocturne)

Ainsi, les visiteurs ressentent une ambiance différente suivant leur horaire de visite. Puisqu'*a priori*, ce changement d'ambiance viendrait non pas de la scénographie mais de la perception des visiteurs, les entretiens devraient pouvoir révéler les différences présentes dans les univers mentaux entre jour et nuit.

Univers mentaux

Ces univers mentaux se manifestent globalement en deux groupes, celui de la découverte, plus cognitif, et celui des sensations et de l'imaginaire.

Les aspects plus cognitifs se définissent par la compréhension de l'exposition et de son message. Cette compréhension, ou du moins cette réception, du message se traduit dans les discours par l'agencement scénographique, l'intérêt éprouvé voire l'étonnement face au propos ou aux œuvres mais aussi par la densité du message et la concentration nécessaire à sa compréhension.

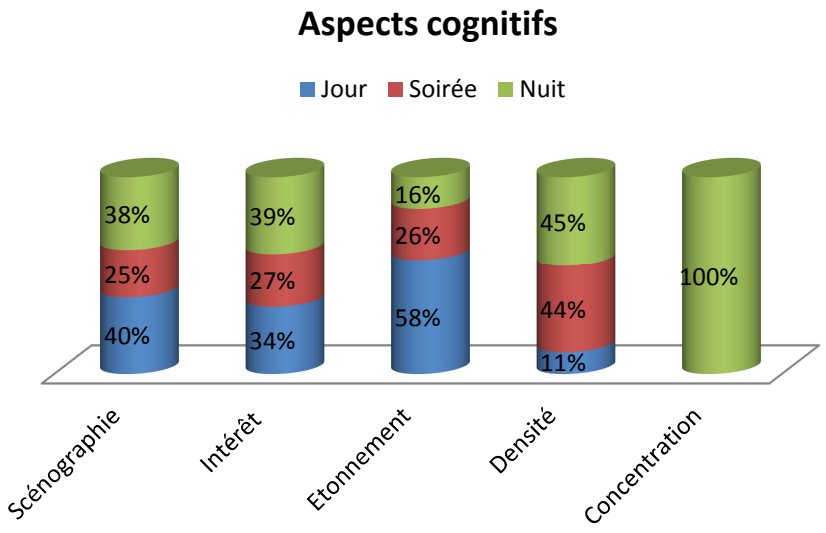


Figure 2.19 : les aspects cognitifs de la visite, Centre Pompidou

En ce qui concerne l'agencement scénographique et l'intérêt, il s'agit de thèmes relativement communs aux trois groupes de visiteurs. Cela laisse supposer que la scénographie frappe de façon plus ou moins homogène les visiteurs, quel que soit leur groupe. L'agencement spatial et le fil conducteur exprime le rapport des visiteurs à l'espace de l'exposition.

> « J'aime bien comment c'est structuré, on démarre au centre et on rayonne. J'aime bien l'agencement. » (Femme, 49 ans, jour)

Cet agencement rayonnant autour d'un centre participe certainement à la sensation de se retrouver dans des espaces sans réel lien logique, ou du moins sans avancée conceptuelle linéaire. Il permet également de donner à chaque salle sa propre

identité et son propre poids. Cet agencement participe ainsi aux ambiances disparates ressenties dans l'exposition.

Quant au thème de l'intérêt de l'exposition, il est relativement proche dans sa répartition de celui de la scénographie. Les visiteurs trouvent que l'exposition apporte un intéressant regard sur l'Inde, qui est lié à la richesse des thématiques et aux propositions artistiques.

> « C'était très riche, très intéressant l'expression de chacun des artistes sur Paris, sur l'Inde » (Femme, 44 ans, nocturne)

Si l'exposition est considérée comme intéressante, c'est, semble-t-il, parce que les thèmes sont nombreux. Cela peut cependant parfois dérouter les visiteurs, ou du moins les étonner, surtout en journée où le thème de l'étonnement est souvent couplé à celui du dépaysement. Pour ces visiteurs, l'exposition ne présente pas l'image de l'Inde qu'ils s'attendaient à retrouver.

> « Très surprenant, ça sort un petit peu de ce que l'on a l'habitude d'imaginer sur l'Inde » (Femme, 38 ans, jour)

Cet étonnement n'est en revanche pratiquement pas présent en nocturne, c'est peut-être parce que les visiteurs de nocturnes n'ont pas les mêmes attentes de l'exposition ou qu'ils s'y intéressent différemment.

Cette idée semble corroborée par la sensation de densité ressentie par les visiteurs de nuit et de soirée face au contenu de l'exposition. La mention de la densité de l'exposition est pour la plupart du temps liée à celle de la richesse de l'exposition et à son éclectisme dans les thèmes abordés. Cela donne parfois le sentiment d'une exposition trop fournie, avec trop de choses à comprendre et interpréter qui peut entraîner une certaine lourdeur.

> « Elle est très bien, elle est extrêmement complète (…) Et puis c'est assez diversifié. C'est très dense quand même. » (Femme de 34 ans, soirée)

Les visiteurs de nuit et de soirée ne désirent peut-être pas apprendre autant de choses que ceux de la journée. Leurs activités de la journée les ont laissés fatigués

avec le besoin de se détendre, ils souhaitent donc peut-être avoir une visite plus légère que les visiteurs du jour.

Ces résultats peuvent être reliés au besoin de concentration uniquement exprimé par les visiteurs de nuit. Ce thème est lié au fait d'avoir peu de monde dans la visite et une visite agréable mais s'en détache quelque peu car il précise que le bénéfice d'une visite avec moins de monde, réalisée à son rythme, c'est de pouvoir passer du temps devant les œuvres en se concentrant dans le calme.

> « Ça permet d'apprécier plus l'œuvre sinon on est un peu bousculé, on a sentiment de bien-être et de liberté qui est moins perturbateur pour apprécier les œuvres. » (Homme, 40 ans, nocturne)

Ainsi, pendant les nocturnes et pendant les soirées, les visiteurs souhaiteraient voir moins d'œuvres mais pouvoir prendre leur temps pour les regarder dans les meilleures conditions possibles.

La recherche d'apports cognitifs ne varierait donc pas dans son contenu mais plutôt dans sa quantité. Il semble donc exister une certaine différence entre visiteurs de jour et de nuit à ce niveau, le tout est de voir comment elle s'exprime au niveau des sensations et de l'imaginaire de la visite.

Le rapport émotionnel et imaginatif à la visite semble se traduire dans les discours par deux catégories qui sont l'influence de la nuit et la magie.

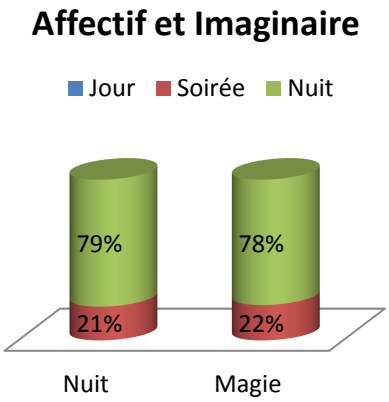


Figure 2.20 : les aspects affectif et imaginaire de la visite, Centre Pompidou

Lorsque les visiteurs ont évoqué des aspects plus affectifs ou imaginaires de la visite, ils l'ont fait en grande majorité pendant les visites de nuit, légèrement pendant les soirées et pas du tout en journée.

En ce qui concerne la nuit et son impact, il s'agit d'une question faisant appel à l'imaginaire des visiteurs puisque les entretiens se déroulaient alors qu'il faisait encore jour (même si vers 22h, la luminosité était totalement différente). L'enquêteur a donc directement interrogé les visiteurs sur leur vision de la visite pendant la nuit. De cette question directe, deux notions importantes apparaissent en rapport avec la nuit, le fait d'être dans un espace éclairé comme dans une sorte de cocon :

> « La nuit c'est un havre de paix ici aussi, ça fait là aussi une césure avec le monde extérieur, j'aime plutôt bien cet aspect des choses. » (Homme, 62 ans, soirée)

Ainsi que le côté différent, mystérieux et interdit de se trouver au musée la nuit :

> « Oui un peu hors temps parce que d'habitude les musées ne sont pas ouverts la nuit donc ça devient assez exceptionnel tout d'un coup » (Femme, 35 ans, nocturne)

Ces réactions des visiteurs rappellent des sensations typiquement liées à la nuit et à ses représentations comme le mystérieux, l'interdit et l'intimité. Les marqueurs de l'espace-temps de la nuit se retrouvent donc dans les discours des visiteurs de nocturne et de soirée.

Le deuxième aspect développé uniquement par les visiteurs de nuit est l'impression de magie se dégageant de la visite. Ce thème de la magie va de pair avec la sensation de faire une visite spéciale, différente et d'être dans un autre monde.

> « On dirait qu'on est dans un autre monde comme si on avait eu deux journées en fait » (Femme, 31 ans, nocturne)

Le côté féérique semble donc bien être une des caractéristiques nuitale de la visite nocturne qui contribue à sa différenciation des autres types de visites.

Les univers mentaux des visiteurs varieraient donc entre jour et nuit, la journée serait orientée vers la découverte et la nocturne serait influencée par la fantasmatique de la nuit. Cette différence des univers mentaux devrait entraîner assez logiquement une différence d'état d'esprit pendant la visite qui pourrait se manifester par le rapport aux autres.

Pour ce thème ont été retenues les mentions précises à un changement d'état d'esprit mais aussi aux sensations et aux émotions, dans le but de toucher le côté sensible de la visite.

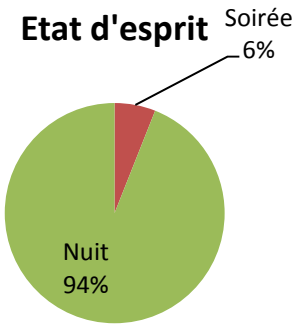


Figure 2.21 : mention de l'état d'esprit dans les discours, Centre Pompidou

Ce thème est presque exclusivement relevé dans les entretiens de nuit. Il manifeste la préférence des visiteurs pour ce moment de la journée où ils se sentent plus réceptifs.

> « Moi je sais que le soir je ne me sens pas de la même façon du coup ça change ma façon de recevoir les choses. » (Femme, 29 ans, nocturne)

Ce changement d'état d'esprit entraîne une manière différente de visiter :

> Là je ne vais pas respecter forcément l'ordre, m'arrêter sur quelque chose et ne pas prendre forcément le temps de lire, je suis plus dans un état que dans quelque chose de concret et de rationnel où il faudrait bien tout voir, je suis beaucoup plus… relâchée par rapport à ma sensation. (Femme, 35 ans, nocturne)

La visite nocturne paraît donc plus propice pour se laisser aller à ses sensations, sans besoin d'apprendre quelque chose.

Cet état d'esprit serait caractéristique d'un public venant pendant les nocturnes, il se différencierait donc naturellement des visiteurs de jour.

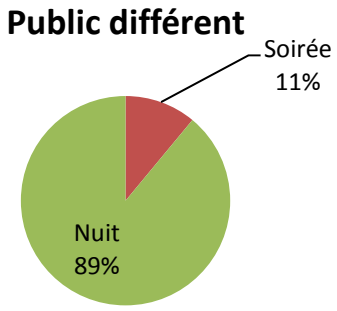


Figure 2.22 : différence de publics entre le jour et la nuit, Centre Pompidou

En effet, certains visiteurs, particulièrement en nocturne, ont mentionné le thème d'une différence dans le public du musée et de l'exposition. Ces visiteurs ont l'impression qu'une différence de public est sensible dans la composition démographique.

> Non je trouve qu'il y a une ambiance un peu différente, c'est pas les mêmes personnes, je trouve que c'est très différent c'est plus… c'est moins familial… c'est assez jeune en même temps, enfin jeune, des gens plutôt de notre âge et ça c'est agréable aussi » (Femme, 28 ans, nocturne)

Une différence qui s'exprime également dans le comportement :

> Les gens sont peut-être un peu moins pressés, on est fatigués de la journée mais bon on est là pour s'oxygéner, voire autre chose quoi, partager des choses mais pas obligatoirement des œuvres, c'est aussi des moments. (Femme, 55 ans, nocturne)

En remarquant cette différence de public, les visiteurs de nocturne s'inscrivent eux-mêmes comme des visiteurs différents, recherchant autre chose que la foule de la journée. Ce rapport aux autres serait donc avant tout un rapport de distinction.

Des différences se manifestent entre les visiteurs du jour et ceux de la nuit, elles jouent principalement sur l'image de la visite de musée et de ses bénéfices. Les

visiteurs de nocturne recherchent une expérience particulière et vont aborder leur visite avec une sensibilité différente.

À présent que les résultats principaux de l'analyse des discours de visiteurs ont été soulignés, il est possible d'en utiliser des morceaux choisis pour vérifier l'adéquation du terrain, du protocole d'enquête et des objectifs de recherche.

Adéquation au terrain de recherche

La première question qui se pose est celle de l'impact des ouvertures dans le rapport à la nuit et au lieu. En effet, un des risques de la recherche est de se heurter au problème de l'horaire et de son côté pratique sans pouvoir le dépasser.

L'exposition avait lieu au dernier étage du Centre Pompidou qui bénéficie d'une vue dégagée sur Paris à travers sa façade vitrée. Toutefois, il n'y avait qu'une seule fenêtre dans l'exposition Paris-Delhi-Bombay qui faisait partie d'une œuvre comparant les villes indiennes et Paris. L'exposition était donc coupée de la vue extérieure mais, pour pallier ce manque, l'enquête se déroulait à l'extérieur de l'exposition, devant la façade vitrée et sa vue. L'impact des ouvertures pendant la visite a donc été questionné dans l'objectif de comprendre leur éventuelle influence sur les visiteurs, de jour et de nuit.

Le rapport aux ouvertures se traduit par quatre axes, l'esthétique, l'indifférence, l'architecture et la lumière.

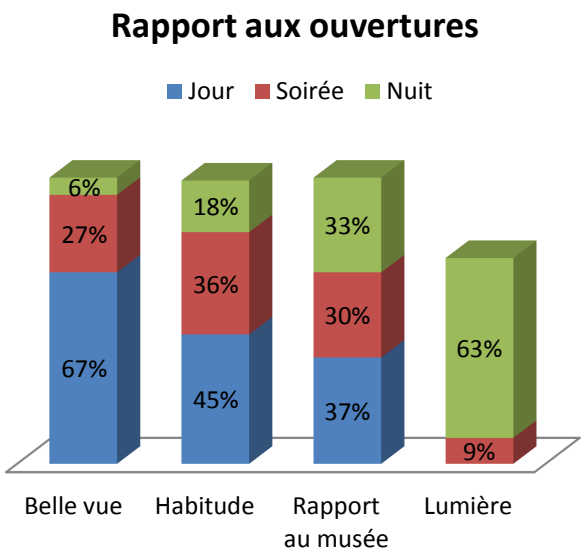


Figure 2.23 : importance des ouvertures sur l'extérieur, Centre Pompidou

Ainsi, lorsque les visiteurs sont interrogés sur l'importance de l'ouverture sur l'extérieur, ils abordent notamment la beauté de la vue et ce principalement pendant la journée. Les visiteurs de soirée mentionnent également la beauté de la vue tandis que le thème n'apparaît pratiquement jamais chez les visiteurs de nocturne.

La beauté de la vue sur Paris est une caractéristique du Centre Pompidou, surtout au dernier étage où se trouvait l'exposition, et elle attire les visiteurs.

> « Certaines fois il m'arrive en sortant de tomber en arrêt de sortir l'appareil photo et de prendre quelques clichés de Paris. » (Femme, 60 ans, soirée)

Cette vue sur Paris peut aussi bien fasciner les touristes que les parisiens, même les habitués du Centre Pompidou, et est certainement très dépendante des conditions climatiques.

Les personnes qui font attention à la vue ont une attitude de découverte et de promenade mais d'autres personnes semblent se concentrer entièrement sur ce qu'ils vont visiter en faisant abstraction de ce qui les entoure. Le thème de l'habitude et de l'indifférence au paysage apparaît alors et est plus représenté parmi les visiteurs de jour et de soirée. Certaines fois, cette habitude blase les visiteurs qui ne pensent même plus à regarder la vue mais la plupart du temps,

quand ils y font attention, la vue leur plaît toujours autant. Il s'agit, pour ce thème, de visiteurs habitués du centre Pompidou et qui vienne plutôt régulièrement. Cette vue sur Paris est considérée comme un élément du centre Pompidou et n'influence pas les salles d'exposition ni l'exposition elle-même.

> « Étant venu plusieurs fois la vue sur Paris est bien connue et il y a peu de rapport entre la vue sur Paris et l'exposition » (Homme, 64 ans, soirée)

Le musée et son architecture semble ainsi se détacher de l'exposition en elle-même, ce qui peut s'expliquer par l'isolement de l'exposition et sa fermeture par rapport à l'environnement global du musée et de l'extérieur.

Le rapport à l'architecture du musée, notamment par ses grandes verrières de façade, touche à peu près équitablement tous les groupes de visiteurs. Ils semblent donc tous avoir un avis sur le musée. Ce thème est très lié aux deux précédents et surtout à la vue sur Paris. Il retranscrit l'effet de l'arrivée sur le plateau d'exposition avant d'entrer dans l'exposition temporaire.

> « Disons que je trouve que ça met, au lieu que ce soit un escalator ou un ascenseur tout banal, déjà on a envie de regarder ce qu'il y a autour de nous donc que ce soit Paris ou une expo qui n'a rien à voir. » (Femme, 27 ans, jour)

L'architecture même du lieu semble donc exercer une influence sur l'état d'esprit des visiteurs.

Ce rapport au lieu passe d'ailleurs par la lumière et ses changements lorsqu'il s'agit d'une visite de nuit. Le changement de lumière est important pour certains visiteurs et globalement lié au coucher du soleil. Pour eux il s'agit autant d'un spectacle que peut l'être l'exposition. Spectacle qui leur propose une lumière particulière jouant sur l'ambiance du lieu.

> « Moi j'aime bien l'ambiance avec la lumière qui descend, c'est différent dans l'après-midi » (Femme, 24 ans, nocturne)

Le changement lumineux, lorsqu'il est perceptible, apporterait donc un changement d'ambiance et donc une perception différente du lieu. Le fait que cela

soit sensible chez les visiteurs de nocturnes indique qu'une différence de rapport au lieu intervient suivant l'horaire de visite et la luminosité extérieure.

Les résultats de l'enquête exploratoire au Centre Pompidou permettent de constater plusieurs éléments. Tout d'abord, ils laissent supposer que les ouvertures sur l'extérieur sont effectivement importantes dans la captation d'un changement de perception du lieu. Ensuite, ils montrent qu'il est relativement difficile de faire parler les visiteurs sur leur expérience affective ou imaginaire. Après réflexion, un des moyens de débloquer cette parole serait de choisir un lieu riche, portant à l'imagination, au fantasme, avec diverses ambiances lumineuses et des ouvertures sur l'extérieur. En effet, ces ouvertures permettent au visiteur de savoir s'il fait jour ou nuit. Or, pour que cela puisse les influencer dans leur parcours de visite, la présence physique de la nuit est importante. C'est cette présence sensible qui entraîne l'activation de l'activité imaginative qui autorise que le processus de création prenne un sens différent.
Cela pose donc la question du type de musée et surtout du choix du bâtiment, le Centre Pompidou n'était-il pas un peu trop moderne pour ressentir un esprit du lieu ? En effet, lors d'une étude sur le château de Vaux-le-Vicomte au cours des visites aux chandelles (Germain, 2008), les visiteurs de nuit avaient spontanément parlé de voyage dans le temps et d'imaginaire, ceci laisserait supposer que l'impact du monument historique serait fort pour ces visiteurs nocturnes. Il serait apparemment plus porteur pour le développement d'un imaginaire nocturne d'effectuer l'enquête dans un bâtiment riche en histoire qui laisserait la possibilité à l'imaginaire de se développer sur des thématiques nocturnes. L'objectif étant d'éviter d'avoir un lieu neutre ou plat pour contourner le danger du « c'est ouvert plus tard ». En effet, un des risques de cette étude est que les visiteurs indiquent que leur seule raison de venir en nocturne est l'opportunité fournie par l'horaire et qu'ainsi ils ne fassent aucune différence entre visite de jour et visite en nocturne.

Dans cette recherche des lieux patrimoniaux porteurs de fantasmatique, ceux exposant des Beaux-arts paraissent plus propices. D'abord parce que les bandes dessinées (Liberge, 2008), les films ou les séries comme *Belphégor* (Barma,

1965), jouent sur cette idée d'un lieu où tout prend vie une fois les lumières éteintes. Ensuite par la particularité du rapport à l'œuvre d'art exposée par Genette dans le tome 2 de *L'œuvre de l'art*, (Genette, 1997), consacré à la relation esthétique. En effet, comme cela a été exposé plus haut, la relation esthétique repose sur une contemplation et une appréciation d'un objet. Plus important encore, cette contemplation dégage de la signification immanente et procure une expérience esthétique. Expérience qui peut ensuite être déclinée en deux types d'attention esthétique : une primaire purement perceptuelle, sans identification de l'objet et sans jugement esthétique ; d'autres secondaires, d'appréciation, fondées sur des indices et des informations qui assignent un contexte à l'objet perçu. Soit une appréciation primaire naïve dans laquelle est appréciée la forme, la couleur, tous les aspects sensoriels de l'œuvre ; et une appréciation secondaire élaborée avec des connaissances comme l'histoire, la technique etc. Tout ceci fait que la relation à une œuvre peut évoluer au fur et à mesure des rencontres avec elle pour peu que la rencontre soit l'occasion d'un accroissement de données perceptuelles et/ou conceptuelles. Dans ce contexte, le temps passé devant une œuvre joue également par l'attention portée aux détails qui aboutiront à la synthèse finale et confirmeront ou infirmeront la première impression.

Pour toutes ces raisons, le musée de Beaux-arts semble un choix avisé puisque porteur d'une émotion esthétique déjà analysée et reconnue qui évitera le risque d'un terrain « plat ».

Ainsi, après analyse des besoins de la recherche et enquête préparatoire, il s'avère donc que le choix du terrain doit prendre en compte l'architecture et l'image du lieu. Il faut un bâtiment plutôt frappant, porteur d'imagination, qui ait une collection de Beaux-arts et permette des ambiances lumineuses variées notamment par la présence d'ouvertures sur l'extérieur.

Type d'exposition

Une autre question se posait avec Paris-Delhi-Bombay, celle de la nature de l'exposition étudiée. Pour étudier l'expérience de visite dans un musée, il existe deux grands types de terrains : les collections permanentes ou l'exposition

temporaire. Chacune a ses avantages et ses inconvénients pour la recherche. En effet, l'exposition temporaire paraissait intéressante par son côté isolé, il s'agit d'un lieu clos, souvent fortement muséographié, ce qui lui donne une ambiance propre. Cependant, et cela a été vérifié avec Paris-Delhi-Bombay, la plupart du temps l'exposition temporaire demeure indépendante du temps extérieur et de sa luminosité (jour, nuit, pluie, soleil, etc.) puisqu'elle est réalisée dans des espaces clos, sans ouvertures extérieures. De plus, il s'agit d'une offre supplémentaire de visite qui cherche à attirer des visiteurs, c'est un peu à côté du musée en lui-même, il y a un effet d'appel d'offre différent, qui pourrait s'avérer assez redondant avec la nocturne. L'enquête exploratoire a montré que les conditions de présentation des œuvres semble trop réglées, trop confinées dans un espace à part, pour subir les effets d'un changement d'ambiance dû à un changement de luminosité et de contexte de visite puisque le discours sur l'exposition elle-même varie très peu de jour, de soirée ou en nocturne.

Il semblerait donc que les contraintes soient finalement moindres dans une exposition permanente puisqu'elle permet de voir la différence sur le musée en tant que tel dans son identité. Il n'y a pas d'effet ajouté, le côté évènementiel est plus gommé. De ce fait même, le côté ambiance ou horaire décalé pourrait être minoré. Elle semble un meilleur choix pour la thèse.

Adéquation de la méthodologie

L'enquête exploratoire a finalement permis de répondre aux dernières interrogations concernant la méthodologie. Les résultats de l'enquête au Centre Pompidou ont principalement livré des informations sur l'importance des conditions de visite dans la décision d'aller au musée et dans l'appréciation de la visite. Le modèle de l'entretien a bien fonctionné puisque les gens interrogés abordaient relativement facilement leurs sensations ou sentiments ainsi que leur perception de l'exposition et des œuvres. Toutefois, les entretiens n'excédant pas en moyenne 5mn, il semble que le guide d'entretien ne possède pas suffisamment de possibilité de relance de la parole du visiteur, qui de plus devait rester debout pendant l'entretien. Il faut donc ajouter des entrées au guide d'entretien

notamment en ce qui concerne la perception et la compréhension de l'espace, les différences ressenties. Les visiteurs parlaient en effet assez peu du changement au cœur de l'exposition et du processus de reconnaissance du discours d'exposition.

Ainsi, en ce qui concerne la méthode, le choix de l'entretien s'avère judicieux puisqu'il permet d'obtenir la transcription de l'expérience de visite reconfigurée par le visiteur lui-même et donc ce qu'il va en retenir, mais le guide d'entretien doit être allongé et complété par une autre méthode d'enquête qui permettrait de mieux comprendre en quoi la perception du visiteur peut changer, peut-être à travers son attitude dans l'exposition, et ce qui peut déclencher ces changements dans l'environnement. Il est nécessaire de relier l'expérience du visiteur à l'exposition en elle-même et à son discours pour toucher au changement de sens donné à une expérience de visite. Pour se faire, il semble indispensable de réaliser l'enquête au cœur même de l'exposition et non pas à sa sortie comme c'était le cas pour Paris-Delhi-Bombay. La présence de l'enquêteur dans la salle permet d'insister sur certains points avec des exemples à indiquer aux personnes interrogées.

Différences entre jour et nuit

Que ce soit du côté de l'ambiance, des univers mentaux, de la perception et des sensations ou bien encore du rapport aux autres, il semble exister des différences dans les discours de visiteurs suivant l'horaire de visite.

L'analyse des taux de représentativité de chaque thème rencontré devrait maintenant aider à établir une sorte de typologie représentative de chacun des trois types de visite : jour, soirée et nocturne.

En répartissant les données par groupes de visiteurs (jour, soirée, nocturne), une vision globale des thèmes revenant le plus souvent et le moins souvent dans les entretiens apparaît. Il suffit ensuite de comparer ces thèmes dans les différents groupes pour obtenir des informations sur les points communs et les différences dans les trois groupes de visite. Cela permet d'apercevoir les grandes lignes de force dans les discours des visiteurs selon qu'ils viennent en journée, en soirée ou en nocturne. Le premier calcul correspond donc à l'importance des thèmes

analysés pour un groupe de visiteurs donné calculé sur l'ensemble des 128 entretiens. Le deuxième calcul correspond à la récurrence des thèmes selon les groupes de visite. Le pourcentage indiqué représente alors le nombre de citation d'un thème dans l'ensemble des entretiens d'un groupe donné. La limite inférieure est mise à 35%. Cela laisse une amplitude suffisante pour aborder avec finesse l'importance des différents thèmes suivant les groupes de visite. Cela permet donc de voir à la fois l'importance totale d'un thème et sa répartition dans les groupes de visiteurs.

Sur la totalité des entretiens menés au Centre Pompidou, pendant la journée les thèmes les plus importants dans les discours sont la beauté de la vue sur Paris par les ouvertures ; l'étonnement devant le propos de l'exposition ; l'opportunité de pouvoir venir au musée pendant un moment de libre.

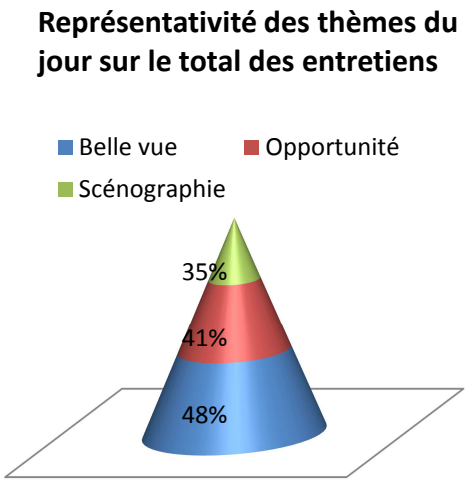


Figure 2.24 : représentativité des thèmes en journée, Centre Pompidou

Ce qui frappe le plus les visiteurs de jour, et qui donc transparait dans leurs discours, ce sont ces trois aspects de leur visite, dans des proportions toutefois inférieures à 50%. Les entretiens de jour ont donc une certaine diversité, les thèmes se répartissent dans les discours, mais également une stabilité puisque les

thèmes les plus importants pour les visiteurs de jour sont ceux qui apparaissent le plus souvent dans la totalité des entretiens.

En soirée, c'est la variété de l'ambiance de l'exposition ainsi que l'œuvre musical qui font partie des thèmes les plus souvent retrouvés dans les entretiens, avec le thème de la coupure avec la journée.

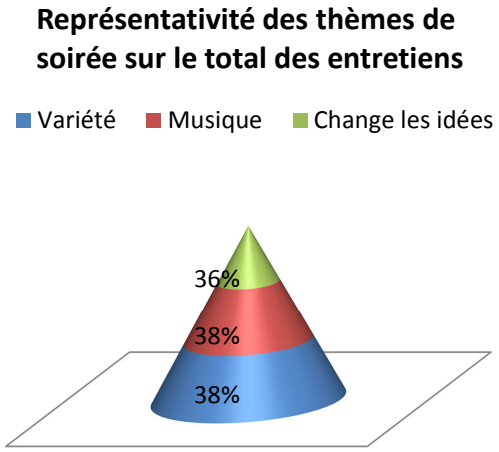


Figure 2.25 : représentativité des thèmes en soirée, Centre Pompidou

Toutefois, contrairement à la journée, il y a une différence entre ces thèmes qui, comparés au total des entretiens, sont les plus représentés dans le groupe soirée et les thèmes qui sont les plus importants proportionnellement aux réponses de ces visiteurs.

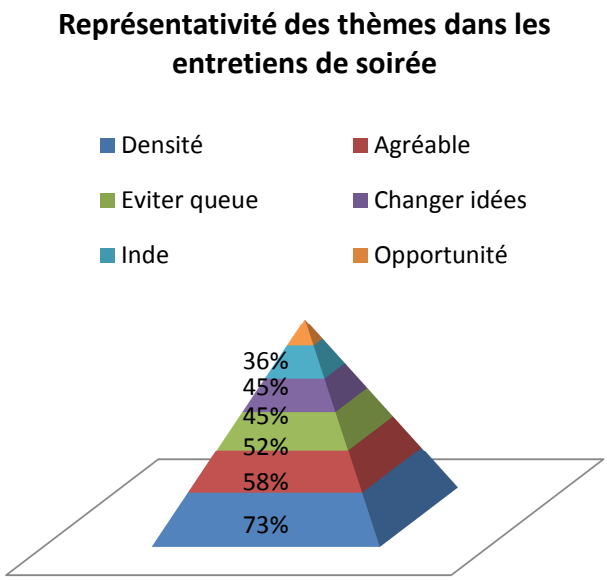


Figure 2.26 : représentativité des autres thèmes en soirée, Centre Pompidou

Proportionnellement aux discours recueillis lors des soirées, les thèmes les plus présents sont : la densité de l'exposition ; le côté agréable de la visite ; le fait de pouvoir éviter d'avoir trop de monde ; l'ambiance indienne ; l'opportunité de visite pendant son temps libre.

Parmi ces thèmes, celui de la densité est bien plus important que les autres, cela semble donc marquer les visiteurs.

Les thèmes les plus abordés en nocturne, comparativement aux autres groupes, sont le besoin de se concentrer devant les œuvres et le fait que les visiteurs de nocturne soient différents des autres notamment par leur état d'esprit.

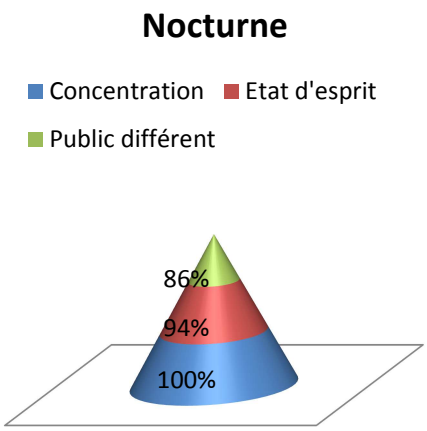


Figure 2.27 : représentativité des thèmes de nocturne, Centre Pompidou

Tout comme cela est le cas pour le groupe soirée, la représentativité des thèmes change au cœur de ce groupe lorsque la vision comparatiste large intergroupes est abandonnée pour une vision intragroupe.

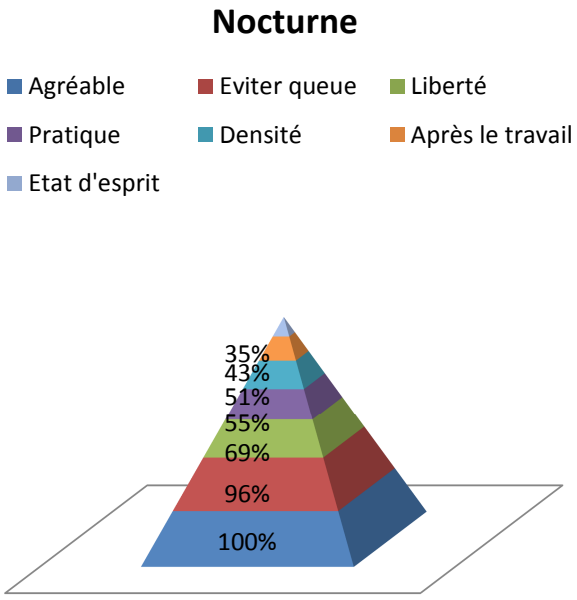


Figure 2.28 : représentativité des autres thèmes de nocturne, Centre Pompidou

En nocturne, les thèmes les plus cités sont le côté agréable de la visite ; le fait de venir en nocturne ; pouvoir éviter la queue ; la liberté dans la visite ; le côté pratique de l'horaire ; la différence d'ambiance ; la densité et la richesse de l'exposition ; la lumière ; le fait de venir visiter après le travail et l'état d'esprit.

Parmi ces thèmes, les trois premiers sont vraiment très présents et sont donc caractéristiques de l'expérience de visite des personnes interrogées en nocturne lors de l'exposition Paris-Delhi-Bombay.

En croisant les données recueillies, il apparaît qu'au niveau de la comparaison entre groupes aussi bien qu'au niveau de la récurrence dans chaque groupe, peu de thèmes sont communs à plusieurs groupes et aucun commun à tous. Parmi les thèmes communs, l'opportunité de visite est le seul à se retrouver en journée et en soirée.

La soirée et la nocturne ont plus de points communs : éviter la queue, la densité et la richesse de l'exposition, le côté agréable de la visite.

Il est également à noter que la nocturne regroupe le plus de thèmes dont le pourcentage de citation ente 100% et 35%. Il y a donc une certaine récurrence au sein des entretiens réalisés en nocturne qui laisse penser que ces thèmes recouvrent une certaine réalité de l'expérience de la visite de nuit.

Ainsi, la visite de jour semble réellement différente de la visite de nuit tandis que la visite de soirée regroupe des points communs aux deux autres groupes. Toutefois, elle se trouve quand même plus proche de la visite nocturne dans la récurrence des thèmes. La période de la soirée recouvre donc globalement celle de la nocturne en ce qui concerne les motivations de visite et l'usage d'une visite de loisir qui change les idées, après le travail. En revanche, étant donné qu'elle se déroulait encore de jour, elle n'aborde pas les thèmes propres à la nuit comme la magie. Il semble donc qu'il faille résoudre cette ambiguïté lors de l'enquête principale en juxtaposant la période de la soirée avec la présence de la nuit pour annuler les quelques différences qui peuvent se manifester avec la nocturne. En tout cas, la soirée est bel et bien une période tampon entre jour et nuit.

Échantillon

Un autre intérêt de l'enquête exploratoire était de déterminer s'il existait un type particulier de visiteurs se rendant aux visites nocturnes qui aurait permis de déterminer un échantillon précis à interroger.

Une fois répartis les catégories du genre, de l'âge, du niveau de diplôme et de la région suivant les groupes de visite, il est facile de noter la prédominance des visiteurs issus de la région parisienne quel que soit le groupe. De même, le niveau de diplôme reste relativement stable, majoritairement des Bac+5 excepté une majorité de Bac+3/4 en journée dans la thématique de l'ambiance. Les visiteurs les plus nombreux sont des femmes, excepté dans la thématique du confort de visite en journée où il y a une égalité homme/femme. Finalement, c'est au niveau des âges que les différences les plus visibles interviennent. Les 18-25 ans et les 60 ans et plus apparaissent en majorité dans le groupe soirée, les 26-39 ans dans le groupe nocturne, les 40-60 ans dans le groupe journée. L'ouverture en journée attire donc plus souvent des actifs entre 40 et 60 ans tandis que les nocturnes voient un rajeunissement de leur population puisqu'elles attirent les actifs entre 26 et 39 ans. Enfin le groupe soirée attirent à la fois les plus jeunes, 18-25 ans, et les plus âgés, 60 ans et plus.

Tout ceci ne permet pas réellement d'éliminer une catégorie spécifique de population de l'enquête puisque les écarts ne sont pas vraiment significatifs.

La méthode de recrutement aléatoire pour les entretiens apparaît donc certainement la plus probante pour l'enquête.

Conclusion

En ce qui concerne le terrain, il semble que bien qu'impressionnant, le Centre Pompidou ne génère pas beaucoup de discours fantasmé ou imaginatif, il n'y a pas véritablement d'esprit du lieu mais plutôt un esprit de l'institution « Centre Pompidou ».

De plus, l'exposition temporaire était relativement fermée sur elle-même et donc peu accessible à des changements de lumière, point qui n'a pu être étudié que dans le hall du niveau 6, devant la baie vitrée, et donc qui n'était pas relié forcément à la vision des œuvres de l'exposition, cœur de l'expérience de visite. Ensuite, le fait d'interroger les visiteurs en fin de visite, une fois sortis de l'exposition, crée encore une fois une sorte de rupture avec la sensation

immédiate, il est difficile de renvoyer à un point de l'exposition pour tenter de comparer sa perception de jour et de nuit.

Il y a donc plusieurs points à améliorer pour l'enquête principale concernant la méthode et le terrain.

L'intérêt majeur de cette étude préliminaire est d'avoir révélé qu'il existe bel et bien des différences entre les expériences de visites selon l'horaire, jour, soirée ou nocturne. Des différences qui s'axent surtout entre le jour et la nuit sur la question des motifs de visite, des sensations et perceptions mais aussi de la vision du lieu et des autres visiteurs. Ces pistes permettent d'envisager une méthode d'enquête plus efficiente axant sur ces intuitions confirmées.

Récapitulatif

L'étude des offres nocturnes et de leur imaginaire implique que la méthodologie employée lors de l'enquête de terrain s'appuie sur la théorie compréhensive.

Pour établir les méthodes à employer, cette enquête préparatoire au Centre Pompidou a été réalisée. Elle a apporté des données sur la méthode mais aussi sur le public des nocturnes. Ainsi, les visiteurs de nuit seraient plus satisfaits de leur visite parce qu'elle leur paraîtrait plus confortable sur deux points : la liberté de mouvement et la satisfaction qu'elle procure. Les visiteurs de nocturnes semblent donc rechercher ce créneau horaire qu'ils considèrent comme un moment privilégié pour visiter une exposition de manière agréable, sans trop de monde. De plus, l'ouverture nocturne a un côté pratique et permet aux actifs de venir au musée à un autre moment que le week-end. Cela pourrait rendre le musée plus accessible et la visite moins contraignante.

Les univers mentaux des visiteurs varieraient également entre jour et nuit, la journée serait orientée vers la découverte et la nocturne serait influencée par la fantasmatique de la nuit. La visite nocturne paraît donc plus propice pour se laisser aller à ses sensations, sans la nécessité d'apprendre quelque chose. Ce qui se traduit pour les visiteurs par le sentiment qu'il existerait un public différent aux nocturnes, un rapport aux autres qui serait donc avant tout un rapport de distinction.

En ce qui concerne la méthode, l'enquête préparatoire a permis de démontrer que le choix du terrain doit prendre en compte l'architecture et l'image du lieu. Il faut un bâtiment plutôt frappant, porteur d'imagination, qui ait une collection de Beaux-arts et permette des ambiances lumineuses variées notamment par la présence d'ouvertures sur l'extérieur. De même, l'exposition permanente paraît plus propice à l'analyse d'une différence entre jour et nuit et l'enquêteur doit se trouver au cœur de la salle d'exposition pour laisser les visiteurs s'imprégner de l'atmosphère de la pièce pendant leurs réponses. Il faut également ajouter des entrées au guide d'entretien notamment en ce qui concerne la perception et la compréhension de l'espace, les différences ressenties, et le compléter par une autre méthode d'enquête qui prenne en compte le comportement des visiteurs dans leur environnement.

Tout ceci laisse plusieurs questions en suspens concernant le contexte de visite et l'univers mental des visiteurs, la perception, le vécu et les sensations.
Comment l'influence de la nuit va-t-elle se manifester sur les visiteurs ? Les changements qu'elle apporte jouent-ils sur le processus de création de sens dans l'exposition ? La perception se fait-elle d'une manière plus sensible, avec plus d'imaginaire ? La mise en lumière est-elle vraiment importante ? L'interprétation visuelle de l'exposition se déploie-t-elle de la même manière le jour et la nuit ? Les expériences de jour et de nuit sont-elles réellement différentes d'un point de vue des sensations ? La nuit au musée est-elle un temps à part dans la visite d'exposition ? La visite nocturne est-elle bien une activité de nuit ?
C'est la résolution de ces interrogations que veut atteindre l'enquête principale.

2.3.3 Nouvelle méthodologie

Le choix des méthodes qualitatives n'est pas remis en question puisque l'objectif est toujours de qualifier une expérience de visite subjective et personnelle. Le fait qu'il n'existe pas un type de visiteur de musée mais des visiteurs de musée, chacun ayant une expérience de sa visite qui lui est propre,

renforce encore ce choix. L'expérience de visite devient ainsi tributaire de nombreuses circonstances exogènes qui vont jouer sur la construction du sens donné à la visite. Il semble donc bien qu'aux entretiens des visiteurs il faille ajouter d'autres méthodes de recueil de données qui permettent de prendre en compte l'interaction entre les visiteurs et le lieu, entre la grammaire de l'exposition et l'expérience de visite. Cette étude du lieu permettrait alors de connaître le changement de sens du discours d'exposition et ses points clés.

De plus, le premier point qu'il faut éclaircir après l'analyse de l'enquête préparatoire sur l'exposition Paris-Delhi-Bombay est le terrain d'enquête. En effet, cette étude a permis de se rendre compte de l'importance de la réalisation de l'enquête au cœur même de l'exposition tandis que ses limites révèlent l'importance du lieu de l'enquête à plusieurs niveaux : le choix du bâtiment et le choix de l'exposition.

En premier lieu, il semble donc qu'enquêter dans un lieu riche porteur de fantasmatique puisse aider à la prise d'informations sur l'impact des changements d'ambiance mais aussi sur l'imaginaire de la nuit. Parmi ces lieux, il semble que le musée de Beaux-arts, plus traditionnel que le musée d'art moderne et contemporain, soit plus intéressant et aussi plus facile à enquêter. Tout d'abord parce que le musée de Beaux-arts est le type de musée le plus visité, ce qui donne une valeur légèrement plus universelle à l'étude, ensuite parce que c'est le lieu par excellence de l'expérience esthétique et que beaucoup d'auteurs ont mis en évidence les composantes de cette expérience. En effet, comme cela a été exposé plus haut, la relation esthétique repose sur une contemplation et une appréciation d'un objet (Genette, 1997). Plus important encore ici, cette contemplation dégage de la signification immanente et procure une expérience esthétique. Expérience qui peut ensuite être déclinée en deux types d'attention esthétique : une primaire purement perceptuelle, sans identification de l'objet et sans jugement esthétique ; d'autres secondaires, d'appréciation, fondées sur des indices et des informations qui assignent un contexte à l'objet perçu. Soit une appréciation primaire naïve dans laquelle est appréciée la forme, la couleur, tous les aspects sensoriels de l'œuvre ; et une appréciation secondaire élaborée avec des connaissances comme

l'histoire, la technique etc. Tout ceci fait que la relation à une œuvre peut évoluer au fur et à mesure des rencontres avec elle pour peu que la rencontre soit l'occasion d'un accroissement de données perceptuelles et/ou conceptuelles. De plus, le temps passé devant une œuvre joue également par l'attention portée aux détails qui aboutiront à la synthèse finale et confirmeront ou infirmeront la première impression. Ces différents composants de l'expérience esthétique semblent donc pouvoir s'apparier à ceux de l'expérience large des visiteurs telle qu'exposée dans ce chapitre.

En second lieu, il semble qu'il soit plus difficile d'enquêter dans une exposition temporaire pour établir un comparatif entre jour et nuit, du moins en ce qui concerne son espace. En effet, qu'il fasse jour ou nuit ne change pas grand-chose dans l'enceinte de l'exposition qui est souvent un monde à part, sans ouvertures sur l'extérieur. Or, l'étude des entretiens recueillis lors de l'enquête préliminaire a confirmé l'importance, qui avait été pressentie, de la présence physique de la nuit dans l'exposition pour la captation d'un changement de perception. Étant donné qu'il s'agit d'une étude visant à établir les caractéristiques, du point de vue des sensations, d'une visite de nuit, il est primordial de d'abord révéler ces caractéristiques et de pouvoir les relier sans douter à l'effet de nuit. De ce point de vue, le choix d'une exposition permanente présentant de nombreuses ouvertures sur l'extérieur paraît le plus approprié.

Ainsi, pour mettre en place l'enquête principale, il faut trouver un terrain qui permette de la soutenir en répondant au critère d'être un musée de Beaux-arts qui ouvre en nocturne au moins une fois par semaine et ce, toute l'année, soit un horaire d'ouverture qui dépasse les 21h. De plus, cela peut apporter ce côté monument historique porteur de fantasmatique repéré lors d'une précédente étude (Germain, 2008). À partir de ces points importants qui doivent qualifier le terrain, il est possible d'établir une liste d'établissements potentiels pouvant soutenir la recherche.

Certains petits musées parisiens, comme le musée Henner, se trouvent dans un hôtel particulier toutefois ils ne font que peu de nocturnes, environ une fois par mois, ce qui s'avère problématique pour la durée de l'enquête et le nombre d'entretiens récoltés. Il semble plus prudent de se tourner vers un musée de plus grande importance. Deux musées répondent à tous les critères exprimés mais dans différentes mesures : le musée d'Orsay et le musée du Louvre.

Quelques enquêtes exploratoires ont été réalisées dans ces deux musées et ils semblaient tous deux supporter un discours sur l'ambiance. Toutefois, le véritable espace exploitable du musée d'Orsay est son grand hall, par son impact monumental et son éclairage naturel (verrière couvrant toute la longueur du bâtiment).
Ce hall est très éclairé en nocturne par une lumière artificielle zénithale tentant de recréer un éclairage diurne, niant ainsi l'impact de la nuit sur les œuvres, comme on le voit sur ces photographies.

Photographie 2.1 : vue du hall du musée d'Orsay de nuit et de jour, © F. Germain 2010

Cela le rapproche de l'exposition Paris-Delhi-Bombay qui, elle, était sombre mais ne subissait pas non plus l'impact du passage jour/nuit. Il est à noter également que le billet nocturne au musée d'Orsay est moins cher que le tarif de jour, cela pourrait introduire une variable sur les visiteurs, incitant certains à venir et les différenciant un peu plus des visiteurs de jour. De plus, le musée d'Orsay ne réalise pas de communication autour de ses nocturnes et ne les appelle même pas

ainsi sur son site internet. Il s'agit juste d'un horaire prolongé, il ne semble donc pas les traiter comme un évènement à part.

Enfin, pour réaliser des travaux de réaménagement, le musée a fermé une partie ses salles et installé des aménagements provisoires autour du hall d'octobre 2009 à octobre 2011. Cela aurait sûrement eu un effet sur l'enquête et, de plus, présentait le désavantage d' d'analyser un objet muséal qui n'existe pas réellement puisqu'il ne s'agissait ni de l'ancien musée d'Orsay ni du nouveau.

Toutes ces considérations rejoignent une intuition personnelle et font apparaître le musée du Louvre comme le plus approprié pour réaliser cette enquête. Tout d'abord, il s'agit sans conteste d'un lieu mythique et fantasmé, comme cela a été vu dans le chapitre précédent, que ce soit à travers les séries télévisées (*Belphégor*), les films ou livres (Brown, 2004), les bandes dessinées etc. Ensuite, le monument historique est très présent au musée du Louvre, ne serait-ce que par l'entrée sur la pyramide puis ensuite par les salles du palais à l'intérieur. Il possède également de nombreuses ouvertures sur l'extérieur dans ses salles d'exposition. Or, il est important pour le contraste jour/nuit de posséder ces ouvertures qui permettent de voir effectivement la nuit ou le jour pénétrer dans le musée. Il y a plus particulièrement les cours couvertes qui subissent un éclairage différent pendant la nocturne. Le musée ne tente pas de compenser le manque de lumière naturelle, au contraire, il prend le parti de n'éclairer que par touches les œuvres pour conserver une lumière tamisée. Il y a donc un réel changement d'atmosphère lumineuse le jour et la nuit.


Photographie 2.2 : Cour Marly au musée du Louvre, © F. Germain, 2010

À ceci s'ajoute le fait qu'il n'y ait aucune différenciation tarifaire pendant les nocturnes bien qu'elles bénéficient cependant d'une certaine publicité par le site internet. En effet, elles sont bien dénommées « nocturnes », elles n'apparaissent ainsi pas simplement comme un élargissement des horaires. Et, par le biais de nombreuses opérations comme les *Jeunes ont la parole* ou les *Nocturnes du vendredi* elles bénéficient d'une certaine visibilité. Le musée construit donc réellement un objet « nocturnes » comme espace privilégié de rencontres mais aussi permettant de voir le Louvre « autrement », selon leur accroche. Le musée du Louvre semble donc un bon support pour le développement des discours des visiteurs.

L'autre avantage du musée du Louvre est que plusieurs études sont disponibles concernant à la fois la composition générale des publics du Louvre et les nocturnes. Ces chiffres sont disponibles sur le site des études du ministère de la Culture et de la Communication[17].

En 2011, le musée du Louvre a enregistré plus d'un million d'entrées dont la majorité est dues aux touristes étrangers (67%).

Les visiteurs âgés de moins de 18 ans puis de 18 à 25 ans sont plutôt nombreux puisqu'ils forment près de 40% de la totalité des entrées, tandis que les 26-45 ans représentent un peu plus de 30%, que les 46-59 ans forment 16% des entrées et que les 60 ans et plus n'apportent que 12% des entrées.

La satisfaction globale des visiteurs des collections permanentes apparaît comme plutôt bonne puisque 64% des visiteurs sont très satisfaits et 33% assez ou peu satisfaits[18].

Cette étude très générale peut être complétée par celle de Roustan sur les soirées exceptionnelles du Louvre, (Roustan, 2011).

Cette enquête qualitative a porté sur les profils des usagers, les dynamiques de venue et les usages des cinq soirées exceptionnelles. L'étude a plus particulièrement analysé la réception des différentes soirées, en lien avec leur programmation, et leur impact sur la relation au musée et à ses collections. Ainsi,

[17] Voir à ce sujet notamment les rapports Patrimostat, (Direction Génarale des Patrimoines, 2010).
[18] Chiffres accessibles sur le site internet du Louvre, (Musée du Louvre, Direction de la Politique des Publics et de l'Education Artistique, 2011)

elle permet pour la thèse une première vision de l'approche des publics des nocturnes sur des nocturnes plus spécifiques que celles étudiées pour la thèse.
Les résultats démontrent que la proximité ou l'éloignement du Louvre conditionnent l'intérêt pour les nocturnes. Les habitués considèrent la nocturne comme un moment rare, associée à de bonnes conditions de visite. Les personnes éloignées l'envisagent comme une sortie originale ; parmi eux, les jeunes sont les plus séduits. Dans tous les cas, la nocturne est une opportunité de venir visiter qui change de l'habitude, qui est décalée, (Musée du Louvre, 2003).
Globalement, le public des nocturnes du musée du Louvre serait composé, pour plus de 83%, par des jeunes de 18 à 25 ans, majoritairement des femmes. Les travailleurs ne représentent alors que 14% du public. Quel que soit leur âge, les visiteurs expriment leur satisfaction, une satisfaction qui semble être liée à un renouvellement de l'image et de la représentation symbolique d'une visite au musée du Louvre, (Casanova, 1998). L'enquête réalisée en 1996 sur ces questions permet de mettre à jour des oppositions d'image du musée avant et après une nocturne. Ainsi, ancien s'oppose à nouveau, vieux à jeune, fermé à ouvert, interdit à accessible, froid à chaud, austère à aimable, ennuyeux à intéressant, laborieux à ludique, mort à vivant et enfin inhumain à humain. L'atmosphère semble donc changer du tout au tout et visiter le Louvre la nuit permettrait bel et bien de renouveler l'image du musée. Il deviendrait un lieu plus agréable, chaleureux, décontracté et accessible. Il reste à montrer quel est exactement l'impact du changement temporel et contextuel de la visite sur ce changement d'image.

Ces diverses enquêtes ne peuvent être strictement comparées étant donné qu'elles n'obéissent pas au même protocole d'enquête et ne répondent pas aux mêmes questionnaires. Toutefois, elles permettent néanmoins de se faire une idée plus précise à la fois sur ce que les visiteurs viennent chercher au musée la nuit et sur la composition du public nocturne. Elles apportent un cadre général aux données analysées dans ce chapitre et permettent également de soutenir certaines pistes, certains résultats, se rapprochant de ceux déjà recueillis par d'autres enquêtes. Elles révèlent surtout que l'ambiance du musée est ressentie différemment entre

jour et nuit et que la composition des publics du jour et de la nuit semble varier. Le tout semble mener à une vision renouvelée du musée du Louvre. Il existe donc bien un certain esprit du lieu qui se manifeste la nuit dans ce musée.

À présent que le terrain est défini, il va falloir élaborer une méthodologie plus complète que celle testée lors de l'enquête préparatoire. En plus d'un allongement du guide d'entretien, il semble nécessaire de trouver une autre méthode d'enquête qui prenne plus en compte le rapport des visiteurs à l'espace, qui s'avère finalement déterminant.

De plus, le cumul des méthodes d'enquête permet à la démarche qualitative d'obtenir un poids plus significatif dans ses résultats. Ce cumul de données doit aider l'interprétation, elles s'explicitent et s'éclairent les unes les autres pour donner une vision véritablement muséologique de l'expérience de visite de nuit, (O'Neill et Dufresne Tassé, 2008). L'utilisation de plusieurs instruments permet donc, par le principe de triangulation, de vérifier la validité d'une série de données en la comparant à d'autres obtenues par des moyens différents.

L'étude exploratoire du Centre Pompidou a permis de révéler l'adéquation des méthodes qualitatives et de l'approche compréhensive sous la forme d'entretiens avec les objectifs de la recherche, à savoir qualifier l'expérience de la visite de nuit. Le recueil d'une parole libre des visiteurs permet d'atteindre les sensations et perceptions, l'imaginaire et l'émotion. Ces entretiens préparatoires ont révélé l'existence de deux grands pôles : transformation du lieu et transformation du visiteur.

Il faut toutefois garder à l'esprit que les méthodes comme l'entretien sont réactives par nature puisque le visiteur est conscient d'être traité de manière spéciale, il peut donc vouloir faire de son mieux pour aider l'enquêteur, « Visitors may try to be helpful by exaggerating the pleasure of their experience or telling the interviewer what he thinks is willing. » (Les visiteurs peuvent essayer d'aider l'enquêteur en exagérant le plaisir procuré par l'expérience ou en lui disant ce que, d'après eux, il veut entendre) (Bitgood, 2011, p. 119).

L'enquêteur lui-même va être influencé par le visiteur. Ces données humaines sont inéluctables mais il faut en être conscient. Les résultats obtenus ne valent que dans une situation donnée avec une personne donnée.

L'étude préparatoire a aussi permis de montrer les limites des méthodes et du terrain choisi. Il s'avère nécessaire d'ajouter des entrées au guide d'entretien notamment en ce qui concerne la perception et la compréhension de l'espace, les différences ressenties.
De plus, il est important d'obtenir un plus long temps de parole du visiteur dans le but d'atteindre une situation plus informelle de discussion.

> L'analyse des entretiens longs montre que, loin de s'en tenir à cette première attitude « d'allégeance » au cadre communicationnel de l'enquête, les personnes interrogées évoluent petit à petit, par bonds de prise de confiance successifs, jusqu'à être capables en fin d'entretien d'exprimer des opinions parfaitement personnelles […]. (Poli in Eidelman et al., 2008, p. 192)

Il apparaît ainsi que pour comprendre finement l'impact d'une expérience de visite il faut prendre le temps de laisser la parole se construire dans des entretiens longs et peu contraints. Ce sera ensuite à l'analyse de discours de travailler à reconstruire les éléments pertinents et à les mettre en perspective avec les problématique de la thèse.
Le guide d'entretien a donc été révisé pour éviter de n'avoir que des informations sur les conditions de visite et l'horaire et sur le côté pratique de la visite en nocturne, qui ont été abordées avec l'enquête préparatoire au Centre Pompidou. Connaissant les questions qui avaient fonctionné dans le premier guide, il a été possible d'adapter un deuxième guide qui engage le visiteur à parler de ses sensations et de son ressenti. Ce deuxième guide s'oriente plus vers la transformation de la vision de l'espace d'exposition et des œuvres.
Ainsi, quelques questions ont été ajoutées. D'abord, au niveau du parcours de visite :

- Dans quel état d'esprit êtes-vous venu visiter ? Quel était votre objectif ?

Ces questions permettent d'explorer le changement d'état entre jour et nuit.

- Quels sont vos moments favoris pour sortir ? Quelles sont vos habitudes en matière de sorties ? Pour vous aller au musée c'est au même niveau qu'une sortie de loisir comme le cinéma ou une promenade ?

Ces questions concernent l'horaire de visite et permettent de qualifier la nocturne au musée au cœur d'un mode de sortie plus large et de voir si cela participe des caractéristiques de la nuit.

- Que pensez-vous de la lumière ? A-t-elle une influence sur votre visite ?

Les changements continuent avec des questions concernant la lumière principalement sur les ombres portées et l'ambiance. Elles aident à cerner l'importance du changement de luminosité.

- La pièce où nous nous trouvons vous inspire-t-elle ? Comment la trouvez-vous ? Est-ce que ça a une influence sur votre vision des choses ? Sentez-vous des ambiances différentes suivant les différentes architectures et pièces du musée ?

Ces questions concernent l'architecture et permettent de détecter l'importance de l'impact de l'esprit du lieu et de vérifier qu'il s'agit bien d'une des conditions de la manifestation de l'effet fantasmatique de la nuit.

- Voyez-vous une différence avec une visite en journée ? Y a-t-il une ambiance particulière ? Va-t-on au musée le soir dans un état d'esprit différent de la journée ? Que vous évoque la nuit dans un musée ? Y a-t-il un sentiment de privilège pendant la nocturne ?

Viennent ensuite des questions concernant la nocturne. Questions qui permettent de cerner l'ambiance de la nocturne et ce qui peut attirer les visiteurs.

- Si vous venez en soirée, la journée de travail ou de visite ne vous a pas fatigué ? Avez-vous eu du monde ?

Ces questions sur les conditions de visite permettent de vérifier leur importance sur l'expérience de visite nocturne.

- Que pensez-vous du musée ? Avez-vous l'impression d'avoir le musée pour vous seul? Votre image du musée a-t-elle changé après votre visite ? En quelques mots, que diriez-vous à un ami pour lui donner envie de partager votre expérience de visite ?

Ces questions sont en rapport avec l'image du musée pour essayer de cerner le changement de vision du lieu qui adviendrait par le changement de l'expérience de visite introduit par la nuit.

- Est-ce que vous pourriez me parler de cet ensemble ? Qu'est-ce qu'il vous évoque ? Est-ce qu'il vous évoque quelque chose de différent à un autre moment de visite ? (jour ou nuit) Est-ce que le changement de contexte de visite (jour ou nuit) joue sur ce que vous retirez de votre parcours de visite, sur ce que les œuvres vous disent ? En quoi ? Trouvez-vous que de nuit avec un éclairage artificiel il y a une plus importante mise en scène des œuvres ? Que retenez-vous de votre parcours de visite ?

Enfin, des questions concernant le discours d'exposition. Cette partie d'entretien permet d'approcher la construction du sens et le rapport aux objets exposés.
Ces questions ajoutées tentent de pallier aux manques apparus lors de l'enquête exploratoire au centre Pompidou. (voir annexe G).

Pour répondre aux besoins de l'enquête, les entretiens ont cette fois été réalisés dans la salle du musée, entourés par les œuvres, dans l'ambiance recherchée.
En ce qui concerne l'échantillon, il n'y pas eu de choix ségrégant étant donné les données procurées par le service Études, Évaluation et Prospective du musée du Louvre sur le profil des visiteurs de nocturnes. Ces données montrent qu'il n'y a pas de changement significatif de population au musée entre les nocturnes et les journées. Il a cependant été décidé de ne pas interroger les enfants et familles, qui ont une visite particulière et qui ne se présentent que peu aux nocturnes pour se focaliser sur les personnes seules et visitant en petit groupe.
L'enquêteur proposait ainsi aux visiteurs de répondre à quelques questions en lui précisant les implications de l'enquête, dont l'enregistrement des réponses. Une fois le consentement des visiteurs obtenus, il leur proposait de s'asseoir puis commençait l'entretien. Les personnes visitant seules ou en petits groupes ont été ciblées en priorité, tout comme les francophones, dans un souci de rentabilité et d'efficacité. En effet, ce choix est dicté par des raisons pratiques d'enregistrement des entretiens et par le contexte. L'enquêteur demande à une personne de se

couper de sa visite pendant un moment de 15 mn minimum ce qui est délicat à demander à quelqu'un qui effectue une visite en groupe.
De plus, les entretiens à deux ou trois sont intéressants dans la mesure où ils permettent de conserver l'interaction sociale engagée pendant la visite et, s'ils peuvent parfois empêcher la parole de certains visiteurs, ils peuvent également la relancer. « Il y a donc lieu de croire que les rapports sociaux influencent d'une façon ou d'une autre le processus d'interprétation des visiteurs. » (Niquette in Eidelman, J. et Van Praët, M., 2000, p. 181‑182). L'entretien de groupe réduit est alors à mi-chemin entre un entretien approfondi avec un seul visiteur et un focus groupe repérant les archétypes.

À la suite de l'enquête préliminaire, le questionnaire a également été adapté par rapport au questionnaire type donné par le Centre Pompidou. Des questions ont été ajoutées, elles supportent l'évaluation du capital de familiarité du visiteur avec la visite de musée et le Louvre en particulier mais aussi un positionnement de cette pratique de visite d'exposition par rapport à d'autres pratiques culturelles. L'objectif est de repérer l'existence de différences entre les visiteurs de jour et de nuit et d'éclairer leur vision du musée et leur niveau de familiarité.
Le côté social de la visite est également abordé par la question qui permet de savoir avec qui le visiteur a effectué sa visite, toujours dans l'optique de dégager des différences significatives entre les visiteurs de jour et de nuit. Ces différents aspects des questionnaires sont d'ailleurs toujours présents dans les enquêtes réalisées par la Direction Générale des Patrimoines (voir annexe H).

2.3.4 Les observations

Le guide d'entretien doit être complété par une autre méthode d'enquête qui permettrait de mieux comprendre en quoi la perception du visiteur peut changer, peut-être à travers son attitude dans l'exposition, et ce qui peut déclencher ces changements dans l'environnement.

Puisque l'enquête s'inscrit dans le paradigme compréhensif, cela signifie qu'il faille utiliser un instrument pouvant s'adapter aux circonstances pour discerner et mettre en valeur ce qui émerge significativement. Or, une des méthodes la plus utilisée en muséologie est l'observation des visiteurs. Dans la perspective de l'évaluation naturaliste, ou compréhensive, l'accent est mis sur la diversité des expériences personnelles voilà pourquoi non seulement les entretiens mais aussi les observations paraissent essentiels.

> En tout état de cause, ces résultats nous font penser que le parcours du visiteur ne peut pas être indépendant de son contexte personnel, qu'il est lié au contexte physique du musée dans lequel le visiteur s'inscrit ainsi qu'à l'intérêt ressenti face au message du concepteur-réalisateur de l'exposition. (Kawashima-Bertrand, 1999, p.81)

L'observation permet de prendre en compte le déplacement corporel des visiteurs au sein de l'exposition, fait parlant pour la compréhension du comportement. Puisque les orientations topographique et conceptuelle sont liées, suivre les parcours physiques permettrait donc de suivre les parcours conceptuels qui correspondent à une pratique d'appropriation du discours muséal dans sa forme et son contenu, (Wolf, 1986). L'approche par observation dans une exposition permet d'analyser la progression perceptive du visiteur et sa manière de composer son discours d'exposition. Le visiteur procède par décomposition et recomposition du discours de l'exposition pour produire son propre sens.

> La reconnaissance n'est jamais déductible d'une description de la structure du discours en question, elle est toujours, au contraire, le résultat complexe d'une rencontre entre les propriétés signifiantes du discours et la stratégie d'appropriation du sujet récepteur. La problématique qui s'ouvre ainsi est celle d'une sociosémiotique de la réception. (Véron et Levasseur, 1991, p.121)

L'observation du comportement permet d'étudier le pouvoir qu'ont certaines parties de l'exposition d'attirer ou de retenir l'attention, d'analyser également des problèmes de circulation et d'orientation dans les musées ou de mettre en évidence une typologie des parcours des visiteurs.

Parmi les méthodes de l'observation, il est possible de se concentrer sur la mise en espace en choisissant un point en particulier à observer. L'objectif est alors, par

exemple, de comparer le comportement des différents visiteurs face à un objet donné. L'autre choix est axé sur les visiteurs, l'observateur choisit un visiteur et va le suivre durant sa visite en notant ses réactions et son parcours. Il s'agit alors de noter où le visiteur s'arrête, pendant combien de temps, pour quoi faire, et ce qu'il fait lorsqu'il arrive à un point de choix dans son parcours. Cette méthode dite du « tracking » semble la plus appropriée pour une mise en correspondance avec le lieu de l'observation.

La cour Marly est en effet considérée comme un ensemble cohérent de présentation, cela n'apporte pas vraiment d'intérêt de focaliser sur un point en particulier. De plus, la thèse s'intéresse à la relation complexe entretenue entre le lieu musée et la nuit extérieure et non à l'effet d'un point de la salle d'exposition en particulier.

Pour avoir une idée objective du comportement des visiteurs dans la salle retenue pour l'enquête, il est utile de recourir à des observations de visiteurs, de jour et de nuit. Cela pour relever les éventuelles différences dans le parcours de visite et le comportement des gens entre le jour et la nuit. De plus, un plus grand nombre de visiteur sera touché, probablement plus varié que lors des entretiens, par exemple, le visiteur pressé qui ne s'arrêterait pas pour répondre à un questionnaire.

Pour réaliser ces observations un guide a été mis en place, condition épistémologique de la production de sens, il permet de tracer le parcours du visiteur dans la salle, ses points d'arrêt, ses pauses, mais aussi de noter ses réactions à son environnement et le temps passé dans la pièce (voir annexe I). Ce guide est basé sur un plan de la cour Marly et sur une grille codée d'actes possibles des visiteurs (téléphoner, regarder en l'air, interagir etc.). En effet, l'observation systématique nécessite la définition précise des comportements à repérer et des conditions dans lesquelles se déroule l'observation. Ces comportements, ou actions, des visiteurs ont été élaborés d'après une première observation de la palette de gestes observables, sans empiéter dans la zone de confort des visiteurs, d'après ceux les plus souvent observés.

Tout comme les entretiens, l'observation des visiteurs peut poser un problème d'éthique, toutefois étant donné que le musée est un lieu public et que, par

conséquent, les comportements qui y sont manifestés sont eux-aussi « publics », dans la mesure où aucun compte-rendu ne permette d'identifier tel ou tel visiteur, il n'y a alors pas d'intrusion dans la vie privée ni de risque de préjudice, (Gottesdiener, 1987).

Ces deux méthodes d'enquête, entretiens et observations vont permettre d'obtenir une vision globale de l'expérience des visiteurs, de jour et de nuit. Toutefois, il faut également prendre en compte le lieu dans lequel se situe cette expérience, sa spatialisation, son discours muséographique.

La première règle des observations est que l'observateur reste incognito pour ne pas influencer le comportement des visiteurs observés. Ces observations ont donc été réalisées le plus discrètement possible, l'enquêteur se faisant passer pour un étudiant en art regardant les œuvres. Les observations portent sur un échantillon de 200 personnes réparti en 100 visiteurs de jour et 100 visiteurs de nocturne.

La difficulté de ces observations réalisées à distance raisonnable des personnes enquêtées est la multiplicité des actions effectuées par ces visiteurs et surtout leur subtilité. En effet, les visiteurs sont actifs de diverses manières au sein d'une exposition.

> […] la regarder, c'est-à-dire l'explorer visuellement ; c'est réagir émotionnellement, exprimer ses préférences ou jugements et essayer d'analyser les motifs de ses préférences ; c'est replacer l'œuvre dans un courant artistique et la comparer avec d'autres œuvres. Être actif c'est encore choisir son parcours dans le musée. (Gottesdiener, 1992, p.75)

Il faut s'intéresser à l'attitude et au comportement des visiteurs, à ce qui retient leur attention, à leurs actions, au temps qu'il passe dans la salle ou devant un objet mais aussi à leur parcours. Ces observations portent alors principalement sur le langage corporel des visiteurs et sur leurs regards. Parfois, il est difficile de dire ce que les visiteurs sont véritablement en train de regarder et si ce qu'ils regardent les intéressent ou s'ils sont perdus dans leurs pensées.

De plus, la cour Marly ne propose pas de parcours guidé si ce n'est un tour complet de la salle en traversant ses différentes terrasses. Le problème pour

l'observateur c'est que cette cour possède de nombreuses entrées et sorties potentielles. Les visiteurs peuvent ainsi venir du rez-de-chaussée, parcourir toutes les terrasses et repartir par le rez-de-chaussée mais aussi sortir ou entrer par n'importe quelle autre porte à la terrasse intermédiaire ou à la terrasse supérieure.

Il a donc été décidé de s'intéresser uniquement au parcours des visiteurs entrant dans la cour depuis le rez-de-chaussée et d'arrêter l'observation dès la première sortie de la salle, par n'importe quel étage. Il est bien entendu arrivé que l'observateur puisse reconnaître des visiteurs suivis lors de leur seconde entrée dans la salle, depuis un autre étage, dans ce cas, l'observation de ces visiteurs a été complétée mais cela n'a pas été possible pour tous.

Le parcours ainsi que les regards et les arrêts sont donc les principales actions observées.

> Lorsqu'on observe le comportement des visiteurs dans les musées d'art, on constate que beaucoup de visiteurs jettent un regard sur les œuvres tout en continuant à se déplacer. Les arrêts sont en général peu fréquents et la durée de ces arrêts est souvent brève. (Gottesdiener, 1992, p. 75)

Cette densité des regards peut traduire un certain intérêt, ou du moins une curiosité pour les œuvres exposées.

Les arrêts quant à eux peuvent servir à mesurer l'attention des visiteurs portée sur une œuvre, et permettent de repérer les points d'attraction de l'exposition. Ce repérage des points d'arrêts marqués par les visiteurs est ensuite comparé à ceux prévus par la scénographie pour mettre en évidence les points communs et les différences entre jour et nuit. Bitgood (2009) le rappelle, ce sont Robinson et Melton qui ont introduit les concepts d'intérêt et d'attention dans les études sur les visiteurs. Il existe une différence entre ces deux concepts, l'intérêt est quelque chose de plus construit que l'attention et se base sur des mesures de temps d'arrêt devant une œuvre qui seraient à relier au pouvoir de rétention des œuvres. En revanche, l'attention peut-être captée aussi bien par les œuvres en elle-même que par la scénographie qui leur donne une position particulière ou les met en valeur, ce n'est donc pas véritablement un intérêt personnel pour l'œuvre qui est exprimé par l'arrêt des visiteurs mais sa mise en exposition qui retient l'attention. Il semble

alors difficile de faire la part des choses lors des observations. Les arrêts relevés seront donc avant tout l'expression des choix effectués par les visiteurs au cours de leur parcours.

De même, il existe quelques règles dans les observations comme celle de contiguïté qui veut que quand un certain dispositif capte l'attention celle-ci rejaillit sur les dispositifs immédiatement contigus. Il y a également la règle d'arbitraire qui veut qu'une unité dans le traitement muséographique peut induire des constructions d'ensembles thématiques imprévus ; mais aussi la règle de sur-contrastivité qui veut que la non-prédominance d'un support dans une zone banalise l'ensemble de la zone ou déporte l'intérêt quasi arbitrairement sur une partie subsidiaire ou anecdotique de la zone.

À ceci s'ajoutent des biais comportementaux observés chez les visiteurs qui sont sensibles aux systèmes prévus pour la circulation. Melton (1935) a montré l'importance des entrées et sorties dans la circulation des visiteurs qui ont tendance à suivre un chemin direct entre ces deux points. Les visiteurs ont tendance à ne longer qu'un mur et à sortir à la première occasion, du moins pour les expositions de tableaux. De la même façon, en l'absence de repères explicite, les visiteurs auront tendance à tourner à droite en entrant dans une salle.

Au sein des objets exposés, il existe également des différences, un objet imposant attirera plus l'attention des visiteurs et par conséquent, selon le principe que les objets contigus se disputent l'attention, les objets exposés juste à côté des grands objets recevront une partie de leur attention (Bitgood, Patterson et Benefield, 1988). De même, la création d'ilots d'exposition, comme c'est le cas dans la cour Marly, crée des poches de basse attention apparemment parce que les objets ne sont pas tous placés sur la ligne de vue du flux de visiteurs ou encore parce qu'il n'y a pas moyen d'embrasser tous les objets en un seul regard (Bitgood, 1991). Ainsi, suivant les mêmes règles comportementales, les objets placés en périphérie de l'espace d'exposition seront mois regardés que ceux situés au centre ou le long de l'espace de circulation principal.

Toutes ces informations doivent être prises en compte lors de l'analyse.

2.3.5 L’analyse experte

La première étape de toute enquête muséologique paraît être celle de l’analyse experte de l’exposition, c’est-à-dire ici de la cour Marly du musée du Louvre. Finalement, cela revient à analyser les différents registres sémiotiques de l’exposition et à repérer les éventuels changements qu’ils subissent avec le passage à la nuit.

La réalisation de cette étude de l’environnement des visiteurs est très importante pour étudier le changement de sens du discours d’exposition. Il faut absolument comprendre quel est ce discours, comment il se déploie dans l’espace et quels en sont les points clés.

En termes de méthode, cette analyse experte s’organise autour de l’espace de l’exposition puis de son contenu. La méthodologie se base sur les analyses expertes élaborées dans le laboratoire Culture et Communication de l’Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse mais également sur la thèse de Gharsallah (2009). Le principe de base est de procéder à l’analyse de l’enveloppe architecturale en réalisant une première visite de l’exposition, visite ordinaire, pour vivre l'exposition, ressentir l'effet produit. Ensuite plusieurs visite « expertes » auront une approche plus systématique qui portera sur les types de composants; puis sur la mise en scène; ensuite sur les textes; et enfin sur la façon dont les visiteurs visitent. Il faut alors explorer chaque texte, chaque recoin, bref se transformer en visiteur modèle. Il s’agit ainsi de repérer les points forts et faibles du discours d’exposition par un relevé muséographique exhaustif qui, dans le cas de la thèse, servira surtout à repérer les points supportant le changement du discours d’exposition.

La première étape est donc de faire un relevé des lieux : il faut réaliser un plan de l’exposition qui détermine ses limites et ses entités constitutives pour révéler la spatialisation du discours d’exposition. La technique du relevé permet donc de construire une représentation précise des dispositifs expographiques et de l’espace. Elle suppose l'établissement d'un inventaire de tous les dispositifs de

l'exposition, dans un premier temps, puis des éléments constitutifs de chacun d'entre eux. Dans sa thèse, Gharsallah utilise trois outils de relevés, le plan, le texte et la photographie.

Le plan est primordial pour comprendre les articulations de l'espace et du discours d'exposition. Ce plan doit contenir tous les dispositifs et objets présents dans l'exposition.

Le texte se traduit par la retranscription des impressions données par l'exposition, son ambiance mais permet aussi le recueil des informations textuelles de l'exposition.

La photographie donne une représentation systématique de l'espace par sa description tridimensionnelle. L'emploi de cet outil nécessite l'articulation des vues afin de pouvoir reconstruire l'espace à partir des images. L'articulation peut se faire par le biais d'objets pivots définis par le photographe qui assurent la continuité visuelle entre les vues. L'effet de zoom permet alors de reconstituer l'emplacement d'un objet choisi et plus largement de l'espace d'exposition.

Ainsi, pour atteindre l'analyse sémiotique de l'exposition, il fait réaliser une analyse experte du lieu, qui s'axe sur la muséographie et ses registres sémiotiques. Il faut noter tous ses registres, leur modalité de présence et leur position dans l'espace.

D'abord l'ambiance générale de l'espace donnée par l'architecture (hauteur sous plafond, monumentalité, éclairage) qui est la première impression de la salle ; ensuite le repérage des œuvres, de leur type, de leur localisation ainsi que de leurs supports muséographique (socle, vitrine, etc.) ; après viennent les aides à la visite textuelles et visuelles (les panneaux d'orientation et plans, les panneaux explicatifs et contextuels, les fiches de salle, les cartels). Ces indications permettent d'obtenir un plan de la salle et des informations disponibles pour le visiteur qui composent le discours de l'exposition.

Cette étape de la recherche n'est à réaliser qu'une fois puisque rien dans ce langage formel de l'exposition ne change pendant les nocturnes excepté que les lumières électriques sont éteintes en journée et allumées en nocturne.

> L'évaluation des éléments d'exposition peut être considérée comme faisant partie de l'ensemble plus vaste des études sur le visiteur […]. L'évaluation des éléments d'exposition s'intéresse à ce sous-ensemble spécifique de comportement et d'attitudes qui concernent les interactions des visiteurs avec les expositions et les programmes des musées, et l'impact que de telles interactions ont sur ces visiteurs dans les domaines cognitifs et non cognitif ou affectif (c'est-à-dire les attitudes, les intérêts). » (Bitgood et Shettel, 1994, p. 9)

L'analyse experte s'effectue donc du plus large au plus précis, de l'implantation de la salle dans le musée au discours de l'exposition en passant par la disposition spatiale et la signalétique.

Le lieu d'enquête adéquat devait supporter un impact de la luminosité extérieure puisque, comme supposé, l'agent de changement d'atmosphère doit être le passage d'une lumière solaire neutre, douce et homogène à une lumière électrique dirigée et contrastante. Ce changement d'atmosphère influe lui-même sur l'expérience des visiteurs et notamment sur leur mode de pensée ou de perception, il deviendrait plus sensoriel, plus affectif. L'activité imaginative passerait dès lors d'une tentative pragmatique de la reconstitution contextuelle pour situer les œuvres, à la construction d'une image fantasmée du musée du Louvre où les visiteurs se vivent comme des privilégiés construisant un rapport fort au lieu dans un contexte qui sort de l'ordinaire et donc où tout devient possible, même de croiser Belphégor au détour d'un couloir. Tout ceci permis par le décalage qui existe entre visiter un lieu touristique en journée, et pouvoir venir à un moment inattendu qui se situe la nuit. Le fait de venir quand il fait nuit permet justement de se représenter la visite en tant que transgression d'un interdit ou d'une règle générale qui veut que les visites soient pour les heures de la journée. En plus de créer du décalage, le fait de venir la nuit déplace la visite d'une activité diurne à une activité nocturne, de la démarche de comprendre et d'analyser à celle de ressentir et de se détendre. Ainsi, la nuit non seulement joue sur l'imaginaire du lieu et de la visite de musée mais aussi sur la démarche de visite et l'état d'esprit.

2.3.6 Méthodes d'analyse

En ce qui concerne les entretiens, la méthode d'analyse par regroupements thématiques s'est avérée judicieuse et riche de significations. Il paraît cependant opportun d'approfondir les relations sémantiques entre les termes employés par les visiteurs de jour et de nuit. Le point focal de cette analyse des discours sera le mot nuit et tout son champ sémantique. Dans quel contexte apparaît-il et entouré de quels mots ? Cela devrait révéler les associations d'idées des visiteurs en ce qui concerne la nuit et le fait de visiter. Pour se faire, l'utilisation du logiciel libre Tropes, logiciel d'analyse sémantique, permet notamment de repérer la chronologie du texte et des mots-outils mais aussi de l'extraction terminologique. Tropes a été développé sous le nom d'APD (Analyse Proportionnelle du Discours) par le psychologue Ghiglione. Ses fonctions de traitement sémantique le distinguent des autres logiciels purement lexicométriques. Les dictionnaires de Tropes permettent en effet de lemmatiser, c'est-à-dire de regrouper les mots dans de grandes classes analogiques. Le traitement consiste dans un premier temps à découper le corpus en propositions. Le logiciel calcule ensuite automatiquement la fréquence des différents mots et extrait ceux ayant une fréquence élevée pour constituer des classes de « référents noyaux ». Ces référents noyaux (RN) correspondent aux « objets principaux qui peuplent l'univers mis en scène ; ils constituent « les termes autour desquels s'ordonnent les relations langagières » (Ghiglione et Blanchet, 1991, p. 48). Ils sont alors regroupés dans de grandes classes analogiques, selon quatre niveaux hiérarchiques : « mots utilisés », « bas niveau », « moyen niveau », et haut niveau », (Kawashima-Bertrand, 1999).
Cela permet de repérer les relations significatives ente les mots qu'elles soient associatives ou d'oppositions.

L'analyse des observations, elle, requiert l'élaboration de points d'études sur le comportement des visiteurs. En général, les observations servent à établir des typologies de parcours de visiteurs et à mesurer l'attention de ces visiteurs envers le contenu de l'exposition mais aussi de la muséographie ou du groupe social

(Bitgood, 2011). Avec l'observation directe, il est donc possible de mesurer l'attention visuelle aux objets ou écrits (différence entre regarder et juste jeter un œil) ; l'arrêt et le temps de vision (pouvoir d'attraction et de rétention) ; le temps dans l'exposition ; les interactions entre visiteurs ou entre objet et visiteur ; les chemins de circulation dans l'exposition.

De plus, dans l'analyse de ces observations, il faut prendre en compte les principes généraux d'orientation et de circulation des visiteurs. Ainsi, Bitgood établit trois catégories d'éléments jouant sur cette circulation, ce sont les stimuli explicites ainsi que les facteurs implicites et explicites. Parmi les stimuli, il a été observé que les gens ont tendance à approcher les objets mouvants ou gros ; que les visiteurs ont tendance à tourner dans la direction de la sortie la plus proche ; que les arrangements spatiaux comme les ilots d'exposition créent des poches d'attention basse ; que les gens ont tendance à approcher les aires contenant d'autres gens sauf si c'est trop congestionné, une foule peut repousser ; que les gens ont tendance à approcher et sortir d'une pièce quand ils rencontrent une porte ouverte même s'ils n'ont pas vus tous les objets de l'exposition ; enfin que les objets en périphérie de l'exposition sont moins regardés que ceux au centre ou sur le chemin principal.

Pour ce qui concerne les facteurs implicites, les gens ont tendance à rester sur la même surface de sol (moquette etc.) et à préférer la sécurité du chemin principal. Les facteurs internes s'expliquent eux par l'observation de la tendance à continuer de marcher selon une ligne droite et, en l'absence d'indices, la tendance à tourner à droite. De plus, les objets montrés sur la route la plus courte entre l'entrée et la sortie reçoivent plus d'attention et, si les visiteurs cherchent des objets spécifiques, leur objectif peut surpasser tous les autres facteurs décrits ci-dessus.

Il existe également des facteurs architecturaux qui jouent sur l'attention portée aux objets, à savoir la visibilité, la proximité et la position de l'objet. En effet, plus l'objet est facilement observable plus le visiteur peut être proche de l'objet plus celui-ci retiendra l'attention.

Les derniers facteurs pouvant jouer viennent des visiteurs eux-mêmes, ainsi les caractéristiques démographiques comme l'âge, le genre, le statut socio-

économique peuvent influencer les réactions des visiteurs aux objets. Les intérêts particuliers des visiteurs vont déterminer le pouvoir d'attraction et de rétention des objets de l'exposition. La fatigue muséale ou la satiété d'objets va entraîner une baisse d'intérêt des visiteurs pour les objets, cela arrive lorsqu'ils voient des objets identiques pendant trop longtemps.
Il sera alors possible de définir des éventuelles différences dans les comportements et les points d'attention des visiteurs de jour et de nuit qui dessineront une carte des zones de changement. Ces zones pourront être comparées à l'analyse experte de l'exposition.

D'ailleurs cette analyse experte a également besoin d'une méthode d'analyse, Gharsallah, (2009), propose de découper l'espace repéré en blocs de significations manifestés par des entités spatiales. Il s'agit de déconstruire l'emboitement des volumes et des contenus qui organise les entités spatiales de l'exposition. Tout comme pour le relevé, il s'agit d'aller du général au particulier. Elle sépare ainsi l'environnement qui est l'espace physique du bâtiment, de l'enveloppe, lieu articulant plusieurs espaces qui accueillent des objets et peut donc être spatiale aussi bien que sémantique ou visuelle. Viennent ensuite les séquences de l'exposition, qui sont incluses dans l'enveloppe, et résultent de la scénarisation de l'exposition. Une séquence est ainsi équivalente à un thème. L'échelle se réduit encore avec la division de la séquence en unités qui sont les sous-thèmes et des sous-unités qui sont un ensemble d'éléments regroupés sur un même support spatial (vitrine ou socle). Ensuite vient l'élément qui est la plus petite composante de la série et souvent une unité spatiale et sémantique isolée, autrement dit un objet isolé. Enfin, elle identifie le seuil qui est une entité symbolique, physique ou fictif il montre la transition d'une espace à un autre (porte, lumière, couleur etc.). Il symbolise donc l'entrée ou la sortie de l'exposition.
Il peut exister différentes relations entre ces « topos » qu'elle repère, les relations intra-topiques qui régissent le contenu de l'ensemble d'objets constituant un dispositif signifiant. Les relations inter-topiques organisent l'ensemble des dispositifs expographiques de l'exposition et concernent la relation d'un dispositif

avec son entourage pour produire des effets de sens. Les relations inter-topiques assurent le lien entre le contenu de plusieurs entités signifiantes, pour produire la cohérence générale de l'exposition. Ainsi, l'analyse des relations inter-topiques est liée à l'analyse de la mise en espace du scénario de l'exposition. Les relations extra-topiques qui permettent l'analyse du rapport de l'exposition à son environnement extérieur.

L'utilisation de cette grille d'analyse de l'exposition lui a permis de reconnaître trois types d'espace : empirique, conceptuel et référentiel.

Ainsi, l'analyse experte de l'exposition doit se concentrer sur trois niveaux, tout d'abord partir de ce que le visiteur peut percevoir dès qu'il entre dans l'exposition, les caractéristiques formelles de l'environnement dans lequel il se trouve. Ensuite, partir de la représentation qu'il peut avoir de l'organisation de l'exposition à l'issue de sa visite. Cela implique le découpage en unités d'exposition de la totalité de l'exposition et l'articulation de ces unités entre elles. Enfin, comprendre la logique de construction des composants en unités d'exposition. Aller du plus évident au plus construit pour chaque niveau, (Davallon, 2006).

Le premier niveau des caractéristiques formelles prend donc en charge l'analyse du type de muséologie employée, de l'ambiance (éclairage, son etc.), des formes (panneaux, éléments architectoniques), des topologies (logique de l'organisation de l'espace). Cette manière de signification n'est pas immédiatement percevable par les visiteurs mais a une fonction structurante.

Le second niveau va s'intéresser à la structure textuelle de l'exposition, comme le passage d'un objet à un autre. Il faut procéder à un repérage d'unités pour faire du sens par rapport à la totalité.

Le troisième niveau correspond à l'organisation des unités d'exposition qui part, en général, toujours du sensible pour aller à l'intelligible. Cette organisation fonctionne avec des éléments attracteurs, des renvois entre composants à l'intérieur de l'unité d'exposition, la participation de l'unité à la trame discursive.

Le choix du terrain de la cour Marly du Louvre permet d'étudier les variations d'ambiance et de contexte entre jour et nuit. Dans le but de cerner ce qui est à

l’œuvre dans l’expérience de visite et ce qui influence le changement, à la fois dans la muséographie et dans l’état d’esprit des visiteurs, une analyse experte de l’exposition alliée à des observations et des entretiens qualitatifs peut atteindre cette gestalt de l’exposition.

Maintenant que le terrain et la méthodologie sont définis, il convient d’appliquer les outils au terrain, autrement dit d’analyser la cour Marly.

2.4 La cour Marly au musée du Louvre

La cour Marly appartient à l’ensemble architectural du musée du Louvre, au cœur de Paris. Musée national, le musée du Louvre est le plus grand musée de Paris par sa surface (210 000 m2 dont 60 600 consacrés aux expositions et 1 km de galerie) et l'un des plus importants du monde. Il est surtout un des plus anciens puisque son inauguration date de 1793. Musée universaliste, le Louvre couvre une chronologie et une aire géographique larges, depuis l'Antiquité jusqu'à 1848, de l'Europe occidentale jusqu'à l'Iran, via la Grèce, l'Égypte et le Proche-Orient. Il est constitué de huit départements: Antiquités orientales, Antiquités égyptiennes, Antiquités grecques, étrusques et romaines, Arts de l'Islam, Sculptures, Objets d'art, Peintures, Arts Graphiques. Les œuvres sont de nature variée : peintures, sculptures, dessins, céramiques, objets archéologiques et objets d'art entre autres.

De plus, il est installé dans ce qui a été, pendant près de sept cents ans, l'une des principales résidences des rois et empereurs de France, le palais du Louvre. Il est donc également un bâtiment historique.

Le musée doit sa forme actuelle au projet « Grand Louvre » terminé en 1999, c’est alors que fut construite la pyramide de l'architecte sino-américain Ieoh Ming Pei.

Depuis 2004, le musée du Louvre pratique deux nocturnes hebdomadaires, le mercredi et le vendredi de 18h à 22h. Avant cela, il organisait déjà des nocturnes

gratuites pour les jeunes plus ponctuelles en octobre (depuis 1992) et, encore bien avant, puisque les nocturnes existaient pendant les années 1930.

Après une étude des différents musées qui pourraient accueillir l'enquête, le choix s'est porté sur le musée du Louvre et sa cour Marly qui répond à toutes les contraintes.

Une présentation de cette cour débouche sur l'analyse de sa muséographie et de son espace. Elle s'axe sur les œuvres présentées, leur position et les textes qui y sont associés mais aussi sur les panneaux indicateurs qui permettent aux visiteurs de s'orienter dans le musée. Cette étude par photographies et sur plan permet de contextualiser les observations faites sur les visiteurs de jour et de nuit. Leur comparaison mettant à jour les points forts de la muséographie et leur éventuel changement entre jour et nuit.

Cette enquête s'est donc déroulée dans la cour Marly qui fait partie de la collection permanente du musée du Louvre à Paris, elle se situe dans l'aile Richelieu au rez-de-chaussée et contient les sculptures françaises des XVIIe – XVIIIe siècles, (Musée du Louvre, 1993). La cour abrite plus particulièrement la grande sculpture exécutée pour le parc du château de Marly. L'architecte de la pyramide du Louvre, Ieoh Ming Pei, a recouvert la cour d'une verrière en 1993, lors des travaux du Grand Louvre, ce qui donne un attrait particulier à la pièce et laisse pénétrer sans entraves la lumière naturelle.

En tant que terrain d'enquête, le musée du Louvre présente des avantages et des inconvénients. L'avantage principal de ce musée est qu'il s'agit d'un lieu, comme cela a été dit, porteur d'imaginaire à l'intérieur duquel la cour Marly elle-même est un lieu monumental qui a la particularité de posséder une toiture entièrement vitrée. Un autre avantage du Louvre est qu'il existe deux nocturnes par semaine, le mercredi et vendredi, toute l'année, ce qui déploie les possibilités de l'enquête. Ensuite, il est possible de réaliser l'enquête au sein de l'exposition permanente de jour et de nuit. D'un point de vue structurel, l'ouverture de la verrière sur le ciel permet d'être en contact avec le contexte lumineux de la visite, sa scénographie et son espace monumental, son système d'éclairage variant entre jour et nuit, lumière et obscurité. Du point de vue de la réalisation de l'enquête, la présence de

nombreux bancs permettent aux personnes interrogées de s'asseoir et donc de prendre leur temps, de faire une pause et, bien sûr, la forte fréquentation permet d'avoir une bonne rentabilité de l'enquête.

Les inconvénients quant à eux concernent principalement trois points, tout d'abord la position de la cour dans le musée, il s'agit d'une pièce permettant d'accéder à de nombreux points dans le musée et peut donc s'avérer un lieu de passage. Il y a donc un risque que les visiteurs ne s'attardent pas pour répondre aux questions ou qu'ils viennent de commencer leur visite, ce qui est difficile pour recueillir leurs impressions. Ensuite, cette salle ne contient que de la sculpture française de jardin datant des XVIIe – XVIIIe siècles, ce qui limite la portée de l'étude du rapport à l'œuvre à la seule sculpture blanche et classique, toutefois cela peut être compensé par leur mise en espace qui permet de tourner autour et leur donne ainsi un certain attrait. Enfin, de par ses dimensions, la salle risque d'être rapidement bruyante ce qui pourrait être un problème pour la prise de son des entretiens et le côté intimiste recherché avec l'interviewé. Il faut donc essayer de déjouer ces éventuels problèmes en réalisant l'enquête, une fois sur place l'enquête se déroule généralement bien.

L'enquête a été réalisée de décembre 2011 à février 2012, de jour et pendant les nocturnes. L'intérêt majeur de ce changement de temps et de lieu est de permettre d'interroger véritablement l'impact de la nuit sur la visite de l'exposition permanente du musée. Cette fois, à l'inverse de l'étude préparatoire au Centre Pompidou, il s'agit d'une nuit longue, noire et froide.

2.4.1 L'organisation spatiale

La cour Marly se trouve au rez-de-chaussée de l'aile Richelieu du palais du Louvre, il s'agissait à l'origine d'une cour extérieure du palais qui fut recouverte d'une verrière et transformée en espace d'exposition lors des travaux du Grand Louvre orchestrés par l'architecte Ieoh Ming Pei à la fin des années 80.

Il s’agit donc d’une architecture de façade extérieure qui recouvre les murs tandis que le reste est occupé par un sol de pierre neutre et des murets de la même matière. Le tout donne une impression minérale à l’ensemble.
Elle dessert les salles de sculpture française du Moyen-Âge aux Temps modernes. Il s’agit donc d’une pièce avec de nombreuses ouvertures sur d’autres salles, bref d’une salle de passage.
Du point de vue de la cohérence avec le département des sculptures françaises, il faut noter que la cour génère une rupture dans l’organisation chronologique des salles. En effet, de par leur taille les sculptures du parc de Marly ne pouvaient être exposées nulle part ailleurs mais, en étant positionné ainsi, elles s’insèrent entre la première salle du Moyen-Âge et les sculptures de l’époque Louis XIV qui ne viennent qu’après les sculptures du parc alors qu’elles devraient arriver juste avant. Cela crée donc une rupture dans le fil conducteur chronologique choisi pour les salles.

Du point de vue de la muséologie, l’exposition de la cour Marly appartient à la muséologie d’objets, qui présente des œuvres d’art en priorité sur un discours. La scénographie progresse sur trois niveaux, chacun accessible par des rangées d’escaliers de pierre composant ainsi trois terrasses sur lesquelles est disposée la grande sculpture exécutée pour le parc du château de Marly. La majeure partie des œuvres a été commandée par Louis XIV à la fin de son règne. Toutefois, malgré le fait que toutes les sculptures soient de taille conséquente, l'architecture apparait dominée par les Chevaux de Marly, réalisés sous Louis XV.
Il faut donc noter que parmi ces sculptures, il en est qui semblent plus importantes pour les concepteurs-réalisateurs puisque ce sont les seules à apparaître dans les guides de visite généralistes du Louvre. Il s’agit de *La compagne de Diane* de Frémin, 1717, et du *Cheval retenu par un palefrenier dit cheval Marly*, 1739-45, par Guillaume Coustou 1er.
Ce qu’il est possible d’ajouter sur les sculptures regroupées dans ce lieu c’est qu’elles sont de grande taille et surtout qu’il s’agit de rondes bosses. Cette caractéristique semble avoir guidée l’organisation de la salle de telle sorte que les

visiteurs puissent faire le tour des sculptures et s'en approcher. Les mises à distances sont donc peu nombreuses, en dehors des socles, et elles restent très discrètes ce qui donne l'impression de pouvoir toucher les sculptures. D'ailleurs des petits panneaux « ne pas toucher » sont présents dans la cour pour rappeler cette interdiction. Ils comportent la mention « Ne pas toucher les œuvres » suivi d'une explication et d'une justification de protection du patrimoine commun. Ainsi, les visiteurs ne sont séparés des œuvres que par de fins délimiteurs qui reprennent le principe du potelé, en plus léger (voir annexe J). Les visiteurs ne ressentent ainsi pas de séparation physique brusque entre leur espace et celui des œuvres, à l'inverse de l'effet vitrine.

Du point de vue du confort de visite, il faut noter qu'il existe onze emplacements permettant aux visiteurs de se reposer dans cette salle, à toutes les terrasses. Il s'agit soit de banquettes soit de sièges, de pierre et de bois.
De plus, plusieurs arbres ont été intégrés dans la salle apportant une touche de jardin rappelant l'environnement du parc de Marly.
Ensuite, en ce qui concerne l'éclairage de la salle, il est principalement réalisé par la verrière qui recouvre le plafond. Lorsque la luminosité décline, des éclairages artificiels sont allumés. Au niveau mural, ce sont des lanternes de jardin ; au niveau du plafond ce sont des spots. Ils apportent un éclairage doux, pas trop puissant certainement conçu à l'origine comme un complément à la lumière naturel mais la remplaçant totalement pendant les nocturnes.
L'ambiance lumineuse de jour est principalement tributaire de l'éclairage zénithal solaire apporté par la verrière qui donne un aspect lumineux ainsi qu'une sensation de promenade à l'extérieur qui est attirante. D'ailleurs, l'enveloppe architecturale de la cour, autrement dit les façades extérieures du palais du Louvre, participent de cet effet de sortie du musée pour entrer dans une cour extérieure puisque c'est tout à fait ce qu'était la cour Marly à l'origine. Cette enveloppe est donc signifiante et participe de la reconstitution d'une ambiance de parc pour les œuvres présentées, autant que la lumière du soleil.

Il semble donc que la mise en exposition de la cour Marly repose à la fois sur une logique de mise en espace, puisque par sa scénographie en niveaux elle appelle une activité d'exploration de la part des visiteurs, et sur un traitement esthétique de l'espace, traditionnel dans les musées de Beaux-arts.

> Dans ce cas, la communication passe par une appréhension sensible des qualités formelles et esthétiques du dispositif expographique et de l'espace, qui sont fortement associées à la dimension cognitive de l'objet exposé. […] elles sont conçues dans l'intention d'avoir un effet sur l'émotion du visiteur. (Gharsallah, 2009, p.212)

De fait, l'organisation spatiale repose effectivement sur une mise en scène qui a pour but de recontextualiser les objets dans le parc du château de Marly. Elle en reprend les grandes lignes d'agencement par regroupement des œuvres.

2.4.2 Les textes

En s'intéressant plus particulièrement aux écrits présents, il apparaît que la cour Marly usent de différents types de textes qui servent à la fois à signaler, pour l'orientation des visiteurs ; à communiquer, pour informer les visiteurs ; et à étiqueter, pour apporter un rapport de médiation entre le visiteur et l'objet.

Il s'agit de la signalétique, des panneaux explicatifs et des cartels ou étiquettes.

La signalétique du musée indique au visiteur où il se trouve et lui permet de voir où il va. Cette signalétique passe par le nom de la salle, des plans ainsi que des panneaux indicateurs de direction. Elle joue donc à la fois un rôle spatial et conceptuel puisqu'elle permet aux visiteurs de construire mentalement un schéma global et hiérarchisé de l'offre proposé par le musée. Le visiteur peut ainsi construire son propre parcours de visite (Jacobi et Lacroix in Eidelman, J. et Van Praët, M., 2000, p. 123‑143).

De plus, la signalétique de la cour obéit à la charte graphique du musée du Louvre et à ses codes couleurs qui font référence au plan du musée. Il y a un réel souci d'intégration de la cour dans le parcours de visite et aussi d'orientation des

visiteurs. Les panneaux indicateurs repérés sont de forme carrée avec un fond gris et ont plusieurs types d'informations. Ils reprennent le code couleur du plan du Louvre (marron), indiquent dans quel département du Louvre (sculptures françaises) la salle se situe, comportent une flèche de direction ainsi que le nom de la salle (cour Marly) et parfois un sens de visite et la période des œuvres exposées. Ces panneaux indicateurs se déclinent aussi en panneau indiquant la sortie (voir annexe K).

Le deuxième type de textes est présenté sur le support de panneaux muraux. Ces panneaux constituent un fragment du discours de l'exposition, et sont de deux types. Le premier concerne la salle en elle-même et l'explique, il diffère tant par son subjectile que par son stimulus, des autre types de panneaux. Ce panneau content de l'information générale sur la salle en trois langues, anglais, français et espagnol, les autres panneaux de l'exposition sont uniquement en français. Son fond est blanc contrairement au gris des autres panneaux et il appartient à la collection du Louvre. Il contient le code couleur du plan du musée, le nom des mécènes de la rénovation et le numéro de l'audioguide.

Du point de vue du contenu, il présente deux types d'informations historiques et contextuelles. Le texte commence par l'explication de la cour Marly et de ses fonctions au fil de son histoire en partant à rebours, de la couverture de la verrière en 1993 jusqu'à sa construction sous Napoléon III. Ce texte se poursuit par une présentation des œuvres exposées qui sont des sculptures de marbre et de bronze venant du parc de Marly, créé par Louis XIV comme lieu de loisir intime. Ce sont des informations concernent l'histoire des œuvres, leur origine, les raisons et les moyens de leur création. Elles sont rattachées à la sculpture française et au pavillon Denon pour les antiques. Enfin, le regard du visiteur est attiré sur les quatre groupes équestres qui sont un support pour parler d'histoire des collections des œuvres (d'abord présentes aux Tuileries puis éparpillées en extérieur avant d'être regroupées par le Louvre dans un but de restauration et de protection).

Ce panneau d'histoire et de recontextualisation de la cour et de son objectif actuel est unique dans toute la cour et se trouve assez mal placé, dans un coin de l'entrée.

Les autres panneaux sont plus en liaison avec les œuvres exposées selon les séquences de l'exposition. Ce sont des panneaux explicatifs, certains sont monocodiques (seulement du texte) d'autres scriptovisuels (texte et images), (Jacobi, 1989). Ils contiennent tous plusieurs informations, d'abord d'orientation avec le code couleur du plan, l'étage (RDC), le département (sculptures françaises), et le nom de la salle. Les autres informations indiquent la collection à laquelle appartient le panneau dans la terminologie des supports de médiation du Louvre (comme la collection « Histoire du Palais » par exemple), l'espace de gauche sous le titre (en plus grosse police) est dévolu au document visuel et à sa légende, l'espace de droite sous le titre est réservé au texte qui contient souvent une explication des œuvres exposées, de leur époque et de leur origine.

Il existe également dans la cour Marly un niveau intermédiaire d'informations avec la présence de fiches de salle, il s'agit du « feuillet 5. 21 » « La sculpture du parc de Marly (I) » ; et du feuillet « 5. 38 » « La sculpture du parc de Marly (II) » toujours en 6 langues (japonais/anglais/allemand/espagnol/italien/français). La première est une explication du style et de l'iconographie des sculptures du parc, la deuxième traite plus du parc en lui-même et des mouvements des œuvres. Elle présente un plan du parc puis de la salle permettant de remarquer la réorganisation des groupes de sculptures déplacés.

Enfin, le dernier type de texte est celui des cartels, ou étiquettes :

> L'étiquette peut être définie comme un petit texte inscrit sur un support de faibles dimensions, généralement rectangulaire, placé à proximité d'un spécimen, un objet ou tout autre expôt. Ce texte a pour fonction de désigner, décrire ou commenter l'item auquel il se rattache. (…) Le texte de l'étiquette a d'abord une fonction d'identification : elle nomme, elle désigne. (Jacobi et Desjardins, 1992, p. 15).

Tout comme pour les panneaux, les cartels peuvent être monocodiques ou scriptovisuels, ils peuvent également être courts ou allongés.

Un cartel modèle comporte dans un premier paragraphe le nom de l'artiste et ses dates de vie et de mort, le titre de l'œuvre, le matériau. Vient ensuite l'explication, s'il y en a une, dans un deuxième paragraphe. Enfin, le dernier paragraphe au bas

du cartel permet de donner des informations telles que le mécène, le numéro d'inventaire, la date d'entrée au Louvre ou la collection à laquelle l'œuvre appartient.

Les informations identitaires sont donc les premières, suivies par celles informatives et enfin « technologiques ». Ceci correspond à la norme appliquée dans les musées d'art ou dans certains cas sont présentés uniquement le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de création de l'œuvre. Dans d'autres cas d'autres informations sont citées en plus comme le médium utilisé, la description de la vie et de l'époque de l'artiste et des influences sociales ou personnelles qu'il a pu subir, l'explication et le positionnement d'une œuvre dans la carrière de l'artiste, une interprétation de son œuvre par l'artiste, etc. (Kawashima-Bertrand, 1999).

Tous ces textes sont écrits de manière scientifique, il s'agit d'une information donnée par des spécialistes aux visiteurs. Le visiteur n'est que rarement interpelé ou impliqué dans les textes qui sont relativement soutenus et plutôt au passé. Ce sont des appels à certaines œuvres qui effectuent des renvois entre l'exposition et les textes qui peuvent intégrer le visiteur dans la construction de l'énonciation.

2.4.3 Séquences spatiales et conceptuelles de la cour Marly

Du point de vue spatial maintenant, il existe sept séquences au sein de la cour Marly. Elles se définissent à la fois spatialement et par leur contenu grâce à leurs titres. L'hypothèse du « Visiteur modèle » va être suivie ici pour décrire chacune de ces séquences depuis l'entrée dans la cour jusqu'à sa sortie.

Les séquences et unités sont indiquées sur le plan de la salle situé sur la fiche de salle mais les titres de ces séquences donnés par le plan ne se retrouvent nulle part dans l'exposition. La division de la cour n'est donc pas marquée et ne semble pas essentielle à la compréhension du propos de l'exposition qui est la reconstitution du parc de sculpture des jardins de Marly.

L'accès entre les séquences nécessitent de monter un escalier, il y a donc une forte division de l'espace. D'ailleurs, la construction de l'espace et l'implantation des œuvres est très géométrique, issue de la tradition du jardin à la française qu'elle tente de représenter. Ces séquences et leurs unités sont figurées sur le plan de la cour en annexe (voir annexe L)

La première séquence s'organise autour du groupe du bassin des Nappes et correspond à l'entrée dans les salles, au rez-de-chaussée. Elle comporte 6 panneaux de signalétique situés dans les arcades de l'entrée (voir annexe M). Il s'agit donc d'un point clé d'orientation pour le musée. C'est d'ailleurs à chaque extrémité du mur des arcades d'entrée que se trouvent les panneaux contenant de l'information générale sur la salle, en trois langues.
Cette séquence se divise en trois unités, la première regroupe les sculptures d'agréments que sont les cinq vases ornés, présentés sur socle avec chacun un cartel allongés sur le mur dont les explications relient l'œuvre au parc Marly et donc à l'exposition de la cour.
La deuxième unité regroupe des statues de personnages mythologiques sur socles qui étaient présentes dans les bosquets des jardins de Marly. Elles sont accompagnées de cartels allongés, sur socle ou mur, excepté pour la *Compagne de Diane* qui en a un court, présentant l'histoire de l'œuvre, l'histoire de la commande et l'iconographie.
La troisième unité est la principale, celle qui donne le nom à la séquence, elle est composée des deux groupes sculptés de Fleuves et de Rivières. Chaque groupe a un cartel posé sur son socle qui indique l'histoire de l'œuvre et de sa commande ainsi que celle du sculpteur. Les textes expliquent que ces sculptures ont été créées pour le parc de Marly et plus précisément le bassin des Nappes.
Dans cette séquence se trouvent deux arbres et deux bancs.

La deuxième séquence de la cour est celle de la Terrasse intermédiaire et se compose de deux unités nommées la *Terrasse intermédiaire Sud : La cascade champêtre* et la *Terrasse intermédiaire Nord : Diane et ses compagnes.* La

première unité présente trois éléments qui sont trois statues issues de la cascade champêtre. Elle présente un panneau explicatif scriptovisuel replaçant les sculptures dans la cascade cette fois dénommé « rustique ». Un flottement des termes est à remarquer entre documents de médiations, fiches de salle et panneaux qui n'emploient pas les mêmes termes pour dénommer la cascade.

Cette unité comprend également deux panneaux signalétiques menant à la sortie et à l'espace d'exposition temporaire qui jouxte la cour. Deux incitations à quitter l'espace d'exposition.

Le premier meuble de fiches de salle est positionné à la sortie de l'unité et contient la première fiche sur les sculptures de Marly. Il y a également un arbre dans l'unité à côté de l'élément indépendant.

La deuxième unité est celle de la Terrasse intermédiaire Nord, et s'organise autour de la fontaine de la Nymphe. Les éléments composant cette unité sont des sculptures issues de la fontaine et pour bien appuyer sur ce fait, les cartels des statues sont allongés et scriptovisuels, ils présentent la reproduction d'un dessin de la fontaine dans le parc de Marly. Ceci est encore renforcé par le panneau explicatif monocodique *Diane et ses compagnes* décrivant l'histoire de la commande de ces statues pour le parc de sculptures.

Le deuxième meuble de fiches de salle se trouve à l'entrée de cette unité.

Dans un souci de symétrie, très prégnant dans la disposition spatiale de la cour, chacune des unités est complétée par un élément indépendant de même type. Il s'agit de deux groupes sculptés imposants sur socle à chaque entrée d'unité. Ces groupes ont chacun un cartel allongé expliquant le thème mythologique du groupe, toutefois il n'y a pas de lien effectué avec les autres sculptures de l'unité. Tout comme dans la séquence un, c'est plutôt une juxtaposition de motifs similaires qui semble prédominer. Les unités dans chaque séquence sont ainsi fortement indépendantes les unes des autres du point de vue des liens conceptuels, ce qui est encore renforcé par les séparations physiques spatiales de ces séquences et unités.

Il existe dans la partie centrale de la terrasse intermédiaire une unité composée de deux statues, l'une d'une nymphe, l'autre d'Amphitrite. Bien que cette unité se

situe sur la terrasse intermédiaire, d'un point de vue spatial, elle appartient en fait du point de vue conceptuel à la séquence de la terrasse supérieure Nord. En effet, il se trouve que ces statues appartenaient au Bassin des Carpes tout comme l'unité présentée sur la terrasse supérieure Nord. Chacune des statues a un cartel allongé scriptovisuel avec une reproduction d'un dessin présentant leur fontaine. Elles représentent un lien visuel tout autant que spatial et ont la même fonction de sculpture de fontaine que les sculptures présentées sur la terrasse centrale.

Justement, la troisième séquence de la cour Marly est la terrasse centrale dont l'unité représente les groupes en marbre de la rivière, exécutés par Coysevox de 1703 à 1710. Tout comme pour la première séquence, cette unité est entourée d'une unité d'agrément composée de sculptures de vases et de cassolettes qui longent les murs de la terrasse à intervalles réguliers avec des bancs.

L'unité de la rivière est composée de quatre statues, deux de Fleuves, une de *Neptune* et une d'*Amphitrite*. Ces dernières ont sur leur socle un petit panneau indiquant l'interdiction de toucher les œuvres.

Chaque statue possède un cartel allongé indiquant son emplacement d'origine dans l'ensemble de la rivière au sein du parc de Marly.

La terrasse centrale est riche en panneaux de signalétique mais aussi d'explication. Le panneau de signalétique est situé sur le mur de l'escalier menant à la terrasse supérieure et place la cour au sein du département de sculptures françaises en indiquant les salles suivantes. Salles qui entourent la terrasse supérieure de la cour dans une enveloppe architecturale pervasive faite de grandes ouvertures qui permettent de voir les sculptures des autres salles depuis la terrasse supérieure mais aussi plus loin les fenêtres du musée.

Les panneaux explicatifs touchent à deux thèmes, le premier panneau est celui de « La rivière du parc Marly » qui présente une description de la cascade du parc Marly et une histoire de ses sculptures mais aussi deux dessins, un de la rivière et un zoom sur sa partie haute. Le deuxième panneau n'est pas en relation avec l'unité ni avec la séquence puisqu'il traite des chevaux de Marly, visibles en contre-plongée depuis la terrasse centrale mais appartenant spatialement à la

terrasse supérieure. Il présente l'histoire des chevaux de Marly, de leur commande à leurs mouvements jusqu'au Louvre, ainsi que deux documents visuels, un dessin des chevaux dans un parc et une photographie de ces chevaux sur les Champs-Élysées.

Ce panneau fait donc un lien entre les deux espaces, il est d'ailleurs présent également sur chaque socle des deux chevaux de Marly, il est donc présent en tout trois fois dans la cour Marly. Cela confirme l'importance de ces sculptures pour l'exposition, en plus de leur spatialisation et de leur mise en scène.

L'accès à la séquence suivante se fait par escaliers pour atteindre la terrasse supérieure. Tout comme la terrasse intermédiaire, elle est divisée en trois, en forme de « U ». Elle se compose de quatre unités et de quatre éléments isolés.

La première unité est celle de la terrasse supérieure sud, il s'agit de copies en marbre d'après l'antique qui permettent de montrer le goût pour les statues antiques dans les parcs royaux. Cette unité était présentée dans les bosquets de Marly et est composée de trois éléments qui sont trois statues, le *Faune au chevreau*, la *Vénus callipyge* et *Les lutteurs*, chacun des cartels allongés est le support d'un texte expliquant l'origine du modèle et l'histoire de l'œuvre.

Cette unité entoure une sortie de la salle pour celles du Moyen-âge qui supporte deux panneaux signalétiques, l'un montrant le sens de la visite, l'autre indiquant qu'il s'agit des salles du Moyen-âge.

Au bout de cette unité, tout comme pour celle de la terrasse intermédiaire sud, se trouve un élément isolé qui est une statue en bronze, *L'Aurore*, issue des bosquets de Versailles et placée dans les jardins hauts du parc de Marly avec d'autres bronzes. Le fait qu'elle soit en bronze participe à sa séparation visuelle des autres œuvres présentées, toutes en marbre.

Le long du mur de cette terrasse supérieure sud se trouvent des arbres et des bancs.

La deuxième unité est celle de la terrasse supérieure centrale qui comporte six statues du bas de la rivière. Ces six statues composent deux groupes de marbres, il y a donc deux sous-unités dans l'unité. Il est à noter également que du point de

vue conceptuel, cette unité est liée à celle de la terrasse centrale car elles illustrent toutes deux la rivière de Marly. Cette liaison n'est pas facile à faire sans avoir lu la fiche de salle qui exprime les différents titres des parties de l'exposition car il n'y a aucun panneau explicatif dans cette partie. Toutefois, les informations des cartels permettent le rapprochement. En revanche, la séparation en deux groupes de marbres est rendue spatialement par un espace entre chaque groupe. De plus, les cartels allongés des œuvres présentent le thème du groupe, son emplacement dans le parc, le fer à cheval de la rivière de Marly et l'histoire de l'œuvre.

La première sous-unité est le groupe consacré à la forêt avec trois statues, celle d'*Hamadryade*, du *Berger flûteur* et de *Flore*. La deuxième est consacrée à la chasse avec les statues de la *Nymphe à la colombe*, du *Chasseur au repos* et de la *Nymphe au carquois*.

Cette terrasse supérieure centrale est agrémentée d'arbres et de banc tout le long de son mur. Cette unité possède deux entrées, ou sorties, pour les autre salles des sculptures françaises, une à chaque bout.

La troisième unité est celle de la terrasse supérieure nord qui présente les sculptures du bassin des Carpes, auquel appartenaient les sculptures de la terrasse intermédiaire centrale. Elle se compose de deux groupes de deux statues appelés les coureurs de Marly qui sont un groupe d'*Apollon et Daphné* et un groupe d'*Hippomène et Atalante*. Les deux groupes possèdent des cartels allongés agrémentés de dessin qui expliquent l'iconographie du groupe, son emplacement dans le parc et l'histoire de l'œuvre. Le groupe *Apollon poursuivant Daphné* supporte en plus sur son socle un petit panneau d'interdiction de toucher.

L'unité du bassin des Carpes est entourée à chaque bout par des éléments isolés, une statue de *Didon* provenant du bosquet d'Agrippine ainsi que les *Enfants à la chèvre*, également présente dans un bosquet. La statue de *Didon* possède un cartel allongé qui supporte l'explication de son emplacement dans le parc de Marly mais aussi de son iconographie, ce texte est complété par un dessin d'une vue du bosquet d'Agrippine. La statue des enfants possède elle aussi un cartel allongé présentant l'artiste et l'histoire de l'œuvre mais aussi une explication iconographique de son piédestal sculpté.

Ces deux éléments pourraient former une unité conceptuelle avec la statue de *L'Aurore* qui se trouve sur la partie sud de la terrasse supérieure puisqu'elles proviennent toutes de bosquets du parc.

À l'autre bout de l'unité du bassin des Carpes se trouve une sculpture architecturale qui présente une *Arcade ionique du palais des Tuileries*, très imposante, elle rompt le parcours au sein des sculptures du parc de Marly puisqu'elle provient des Tuileries. Il est possible qu'elle soit présentée dans la cour à cause de sa taille imposante qui rendait impossible sa présentation dans une autre salle du département. En tout cas, elle est encadrée par deux panneaux explicatifs de chaque côté, les deux mêmes, qui présentent l'histoire du palais des Tuileries et l'histoire de l'œuvre mais aussi une explication de son style et des ordres architecturaux. Il y a deux dessins sur ces panneaux qui présentent le palais des Tuileries et l'emplacement des arcades ainsi qu'un gros plan sur les bagues ornées des colonnes. Le cartel de l'arcade est court et indique principalement le titre de l'œuvre et l'artiste. Cette présence appuyée de panneaux explicatifs indique la volonté de séparer l'objet des sculptures du parc. L'arc est d'ailleurs collé au mur et se fond bien dans l'architecture des façades de la cour Marly, il pourrait presque faire partie de l'enveloppe s'il n'y avait les panneaux et le cartel qui le désignait comme un objet exposé.

Cette partie de la terrasse supérieure a également une entrée, ou sortie, vers les autres salles du département, et ses panneaux de signalétique, ainsi qu'un meuble supportant un grand plan du musée. Il y a également des arbres et un banc.

La dernière unité de la terrasse supérieure est celle formée par les quatre groupes sculptés surélevés présentant des sculptures équestres. Il y a deux sous-unités dans cette unité, puisque les groupes fonctionnent par paires, indiquées par la présence de panneaux explicatifs. Cette unité présente les sculptures équestres de l'Abreuvoir du parc de Marly.

La première sous-unité est celle des *Chevaux retenus par un palefrenier*, dit *Chevaux de Marly*. Ils ont le même panneau explicatif que celui présent dans la terrasse centrale et un cartel court présentant l'artiste et le titre de l'œuvre. Ces

chevaux se répondent spatialement, ils sont chacun à un bout de l'escalier de la terrasse centrale, le dominant de toute leur hauteur.

La deuxième sous-unité est celle des groupes équestres de l'ensemble dit *La Renommée du roi*. Chaque groupe sculpté possède le même panneau explicatif précisant le cadre et l'objectif de la commande royale, l'emplacement dans le parc, l'iconographie et l'histoire de l'œuvre. Ces panneaux supportent deux dessins, un de l'Abreuvoir du parc de Marly et un du groupe de la Renommée placé dans les Tuileries. Il y a également un numéro d'audioguide qui indique l'importance de ces œuvres dans le parcours. À côté de ces panneaux, les cartels sont courts et présentent le titre des œuvres et le nom de l'artiste.

Cette sous-unité se développe en deux éléments, le premier est La *Renommée montée sur Pégase* et le deuxième est *Mercure monté sur Pégase*.

Spatialement, ils se répondent et dominent tous deux la terrasse centrale.

De cette analyse experte de la cour Marly, il ressort une impression d'ensemble, de parc de sculptures d'agréments et de loisir. À l'image de ce qui était voulu aux jardins de Marly.

Toutefois, il y a finalement peu d'informations en dehors de l'appui sur la reconstitution et l'assertion que chaque sculpture était à Marly et que les groupes sont restés ensemble. Les textes et supports visuels insistent avant tout sur la reconstitution du parc de Marly alors qu'ils ne semblent pouvoir donner une vision d'ensemble cohérente qu'à l'aide du support de la fiche de salle présentant le plan général du parc. Sans cette fiche, les cartels scriptovisuels n'arrivent qu'à donner une vision de l'entourage immédiat d'une sculpture dans le parc de Marly, comme son emplacement dans son bosquet par exemple.

L'intérêt de cette cour semble donc avant tout la présentation de pièces volumineuses et l'objectif de « re-création » de leur environnement originel, à l'aide d'arbres, de supports de médiation, de regroupements spatiaux et surtout de mise en scène.

Ainsi, la cour donne un effet d'ensemble marqué par des points forts d'attraction du regard qui sont à l'entrée les groupes du bassin des Nappes et dans toute la

salle les groupes sculptés équestres qui sont les véritables marqueurs de la salle, les points d'orgue de la scénographie.
L'impression dominante donnée par la cour est celle d'un parc de sculpture, voire d'un atrium. Aussi bien l'ambiance lumineuse donnée par l'éclairage zénithal naturel, couplée à la disposition spatiale des sculptures, que la création d'une terrasse centrale carrée à terrasses, ainsi que la présence des arbres participent de cette impression
L'éclairage naturel correspond donc à la nature des objets exposés et à la volonté de reconstituer le jardin.

2.4.4 Les changements muséographiques entre jour et nuit

Le seul point changeant entre jour et nuit révélé par l'analyse experte est la lumière dans la salle. Ainsi, de jour, la lumière solaire inonde la salle à la fois par la verrière du toit et par les ouvertures sur les fenêtres des autres salles du département des sculptures françaises.
La seule analyse à faire sur la cour de nuit est donc celle de la lumière artificielle, sur quelles œuvres est-elle projetée ? Est-ce que cela confirme les points attracteurs du jour ? Où sont les lampes ?
La lumière artificielle est projetée dans la cour depuis le toit, par des spots, et depuis les grandes portes de la terrasse supérieure, au sud et au nord, qui supportent quatre suspensions qui représentent des lanternes, telles qu'il est possible d'en trouver dans un jardin. Il semble donc que l'aspect jardin soit avant tout donné sur la terrasse supérieure où se situe la plus grande concentration d'arbres et de bancs mais aussi d'œuvres. L'éclairage de la cour de nuit est axé principalement sur la terrasse centrale et les quatre groupes équestres, les autres sculptures bénéficient de la lumière diffuse du reste de la salle, certaines sont mêmes relativement laissées dans l'ombre.
La lumière projetée du toit crée des jeux d'ombres sur les œuvres mais aussi sur les murs, ainsi, les ombres du feuillage des arbres sont particulièrement présentes et évocatrices d'un espace d'extérieur, d'une promenade vespérale.

La mise en lumière alliée à la scénographie des groupes équestres les rend encore plus impressionnants et dominants.
L'ouverture sur le ciel et l'environnement extérieur par la verrière et les fenêtres permet également d'apprécier la présence de la nuit à la fois par l'éclairage extérieur des monuments qui scintille et attire le regard vers les fenêtres mais surtout par le noir de la verrière qui reforme comme un toit et redonne comme une sorte de plafond à la cour Marly.
Le changement d'ambiance lumineuse entraîne un changement de ressenti de l'ambiance de la pièce, l'effet d'ensemble est un peu gommé au profit de plus de reliefs sur certaines œuvres. De la même manière, certaines œuvres plus dans l'ombre comme les œuvres du rez-de-chaussée, déjà positionnées dans des coins, semblent moins visibles et donc encore moins attractives que pendant la journée.
Finalement, l'éclairage de la cour la nuit rend peut-être sa vision plus contrastée, plus rythmée que le jour.

L'analyse experte de la cour Marly permet donc de voir qu'elle s'organise principalement autour de l'effet de jardin, de parc de sculpture. L'emplacement des sculptures, le scénario de l'exposition, visent tous deux à donner à voir aux visiteurs une recréation du parc de Marly. La muséographie de la cour, voire la scénographie dans ce cas, semble s'organiser autour de quelques grandes pièces qui ponctuent l'espace, principalement les quatre groupes équestres qui dominent la salle. Il semble donc que tout soit fait pour impressionner les visiteurs à leur entrée dans la salle, toutefois, sa position au cœur d'un réseau d'entrées et de sorties, de par sa fonction originelle de cour, lui garde justement ce côté zone de passage.
Enfin, l'éclairage de la cour qui change radicalement entre jour et nuit est utilisé pour accentuer un côté scénographique, plutôt dramatique, de la mise en espace.
Il restera à voir, dans le prochain chapitre, si ces intentions muséographiques sont perçues comme telles par les visiteurs.

2.5 Conclusion

Le deuxième chapitre a permis de mettre au point une méthodologie prenant en compte les particularités de la période nocturne, axée sur le sensible.
L'étude des pratiques culturelles de la nuit révèle que les ouvertures nocturnes jouent sur l'imagerie de la nuit, sa fantasmatique, en promettant une expérience différente, vivante et mystérieuse. D'ailleurs, ce sont les évènements les plus ponctuels qui utilisent le plus ces représentations, faisant appel à un imaginaire collectif. Ainsi, les ouvertures estivales nocturnes des châteaux promettent un voyage dans le temps pour retrouver une image d'Épinal faisant appel aux nombreux films et romans historiques qui construisent une image romantique des lieux. Participant de cette volonté, les affiches de la *Nuit européenne des musées* promettent de révéler un mystère en permettant l'entrée à un lieu d'ordinaire fermé au public pendant la nuit. Elles font en ceci particulièrement référence au fantasme du musée la nuit repris et décliné par plusieurs œuvres de fiction où le transgresseur, pénétrant dans le lieu fermé, est témoin de scènes incroyables.
Il existe donc des représentations de la visite de nuit au musée circulant dans l'imaginaire collectif qui sont inspirées de la fantasmatique de la nuit. Le lieu est donc perçu différemment et doit donner une expérience de visite différente, c'est ce qui est promis.
Les résultats de l'enquête sur la *Nuit européenne des musées* montrent que les visiteurs ne s'attendent pas tant à être surpris qu'à se détendre. Une visite de nuit au musée demeure dans les grandes lignes une visite de musée, les visiteurs veulent apprendre de nouvelles choses, découvrir des lieux. Ces visiteurs présentent d'ailleurs les grandes caractéristiques sociologiques des visiteurs de musée, ils sont diplômés et appartiennent à des classes « supérieures ». Les commentaires laissés par les visiteurs montrent que le fait de pouvoir visiter la nuit non seulement rend le musée plus accessible, notamment par l'horaire, mais apporte également un côté festif à la visite qui devient un rendez-vous pour passer

un bon moment entre amis dans un lieu réenchanté. Il semble donc que la visite de nuit fonctionne plus sur le registre émotif et imaginaire que sur le registre cognitif même si c'est l'apprentissage qui attire prioritairement les visiteurs. Une fois sur place, la visite n'est plus tant une question d'accumulation de connaissances qu'une promenade esthétique et ressourçante.

L'étude des nocturnes et de leur communication ainsi que l'impact de la visite de nuit sur les visiteurs incitent donc à engager une méthode d'enquête qui puisse saisir le rapport sensible au lieu.

L'emploi des méthodes qualitatives se révèle alors indispensable ainsi qu'une recherche analytique qui mette en avant la subjectivité de l'expérience de visite.

Un premier guide d'entretien est alors testé au Centre Pompidou et fait apparaître les avantages et les limites des méthodes et du terrain choisis. Si les renseignements sur l'expérience des visiteurs au niveau des conditions et du confort de visite sont intéressants, il s'avère difficile de les mettre en rapport avec l'exposition en elle-même. Les visiteurs de nuit semblent à la recherche d'une visite différente qui fait la part belle au calme, leur permet de se détendre et de se changer les idées. Ils établissent une distinction entre eux, visiteurs de nocturne, et les autres, visiteurs du jour. Toutefois, la fantasmatique de la nuit est difficilement accessible dans les discours, même si elle apparaît en toile de fond dans le rapport entretenu avec l'éclairage qui contraste avec le noir de la nuit.

Cette première enquête exploratoire montre donc la nécessité de trouver un lieu qui laisse de la place à la nuit au sein de l'exposition : il faut donc s'orienter vers un lieu qui permette l'éclosion de la fantasmatique de la nuit. Une exposition permanente dans un musée supportant déjà une fiction de nuit au musée paraît plus appropriée pour engager une parole spontanée sur l'imaginaire. Après les nombreuses fictions étudiées dans l'analyse des pratiques culturelles de la nuit, il apparaît que le musée du Louvre est un terrain propice. À l'intérieur même du musée, la cour Marly avec son ouverture vitrée permet l'irruption de la nuit dans le discours d'exposition. Une analyse experte de la cour révèle une muséographie forte avec un espace fortement scénographié qui cherche à recontextualiser les œuvres. Entre le jour et la nuit, seul l'éclairage subit une variation, passant d'un

éclairage naturel à un éclairage artificiel. Les entretiens menés au cœur de la cour Marly couplés à l'observation des visiteurs devraient permettre d'établir le poids de la nuit et de son cortège de représentations sur les perceptions et l'interprétation de l'expérience de visite.

CHAPITRE III

NUIT ET EXPÉRIENCE DE VISITE, QUELS EFFETS ?

L'expérience de visite est considérée dans cette enquête comme relative et subjective. Selon les rôles que le visiteur endosse selon la situation ou selon le contexte de la visite, cette dernière ne sera pas toujours la même. Qu'elle ait lieu de jour ou de nuit, avec des amis ou un groupe, il paraît logique que la visite soit différente. Cette expérience est donc envisagée non seulement comme sociale, en constante évolution, mais également comme une relation esthétique aux objets passant principalement par les sensations, l'imaginaire et l'affectif.

En effet, l'expérience de visite est naturellement influencée par le contenu et les objets du musée visité. Les paramètres communément employés comme les catégories socioprofessionnelles peuvent expliquer certaines raisons de cette visite notamment en termes de groupes sociaux, de capital de familiarité et de sociabilité.

> « Thinking about visitors exclusively through the lens of social arrangement yields some useful insights about how visitors might behave within the museum, but ultimately these insights are too broad and unpredictable to be useful in understanding the museum visitor experience. » (Falk, 2009, p. 33-34)[19]

Toutefois, cette vision socioculturelle des visiteurs n'arrive pas à totalement expliciter l'expérience de visite dans ses particularités.

> « Thus, I will assert that the visitor museum experience is neither about visitors nor about museums and exhibitions, but rather it is situated within

[19] « Étudier les visiteurs uniquement à travers la lentille des compositions sociales produit des aperçus utiles sur la manière dont les visiteurs pourraient se comporter à l'intérieur du musée, mais à la fin, ces aperçus sont trop larges et trop imprévisibles pour se révéler utiles dans la compréhension de l'expérience muséale. »

> that unique and ephemeral moment when both of these realities become one and the same […]. » (Falk, 2009, p. 35)[20]

Cela revient à arrêter de penser ces trois composantes que sont l'expérience de visite, le lieu et l'exposition comme des choses stables mais plutôt en constante interaction dynamique. Il est préférable de les envisager comme des ressources intellectuelles qui peuvent être utilisées et expérimentées de différentes manières, toutes valides. Ainsi un même individu peut s'engager dans un même lieu de manières différentes.

L'avantage de cette vision interactive des choses est qu'elle dépasse l'analyse du rôle politico-social des musées dans la société mis au jour par Bourdieu (Bourdieu et al., 1969). Elle permet une approche plus pratique sur les nœuds décisionnels qui font qu'une personne prendra sur son temps de loisir pour visiter un musée.

Le goût individuel n'est pas uniquement formé à travers la construction sociale et la position hiérarchique d'un individu à l'intérieur des classes sociales. Il faut insuffler à cette vision sociologique l'approche psychologique pour réintégrer dans l'expérience de visite l'individualité et l'environnement. Comme le mentionne Bitgood, « The museum experience encompasses many areas of psychology including sensation, perception, cognition, learning, environmental and social influence. » (L'expérience muséale inclut de nombreux champs de la psychologie comme la sensation, la perception, la cognition, l'apprentissage, les influences sociales et environnementales.) (Bitgood, 2011, p.11)

L'étude théorique ainsi que la phase d'expérience pratique ont permis d'axer l'étude de la visite de nuit sur le domaine des sensations et des perceptions. Ainsi, les résultats obtenus au musée du Louvre, par le biais de plusieurs outils issus principalement des méthodes qualitatives, livrent des indices sur ce que les visiteurs expérimentent durant leur visite. Ils permettent par la comparaison effectuée entre le jour et la nuit, d'élaborer les différences entre ces deux types d'expérience de visite.

---

[20] « Ainsi, j'affirme que chaque expérience de visite n'est ni à propos des visiteurs, ni à propos des musées et des expositions, mais plutôt que cette expérience se situe au sein du moment unique et éphémère où ces deux réalités deviennent une. »

L'analyse de l'enquête au musée du Louvre s'est déroulée en plusieurs étapes. Elle concerne des textes composés des discours transcrits récoltés auprès de 126 visiteurs francophones se répartissant de manière équilibrée entre jour et nuit, et 63 entretiens pour chaque groupe.

Les entretiens ont été menés dans la cour Marly, de jour et de nuit, auprès de visiteurs seuls ou en petits groupes. La retranscription représente 13 535 lignes dont 7020 lignes pour le jour et 6075 pour la nuit. À chaque fois, l'analyse compare les discours de jour et de nuit.

Les analyses des entretiens recueillis auprès des visiteurs ont été effectuées selon la méthode du recoupement thématique. Cette première étape a permis de mettre au jour les thèmes des discours selon leur apparition de jour et de nuit. Il s'est avéré que certains discours recueillis de jour ou de nuit s'orientaient naturellement vers la comparaison jour/nuit. Ainsi, ces digressions selon l'horaire auquel se référait le visiteur ont été comptabilisées. Si un visiteur de jour dit que l'ambiance de la visite de nuit est plus calme alors, cette mention du thème calme est considérée comme appartenant aux discours de nuit puisque c'est la visite de nuit qui est qualifiée de plus calme et non celle de jour même si l'entretien a eu lieu pendant la journée.

Cette première étape donne des résultats précis qui prennent toujours en compte le moment, l'horaire, du recueil de l'entretien.

Prendre du recul par rapport à ces données devient nécessaire pour faire émerger une vision plus large et systématique des thématiques abordées. Une méthode plus globale et large, qui est celle du logiciel Sphinx a été utilisée pour cette étape car elle permet une systématisation des données au niveau statistique. Ainsi, dans l'idée de trouver une récurrence parmi les informations récoltées lors de l'analyse thématique manuelle, permettant ainsi d'apporter plus de force aux réponses obtenues, les résultats ont été recodés sous forme de réponses aux grandes thématiques qui sont apparues comme majeures dans l'expérience de visite. Ces thématiques sont le confort de visite, l'état d'esprit, les sensations et le contexte auxquelles s'ajoutent une partie de connaissance du visiteur avec des questions sur son âge, son niveau d'études etc. mais aussi sur ses habitudes culturelles. Cela

permet d'obtenir une grille d'analyse thématique qui se découpe en quatre grands points qui se rapportent tous à la transformation du visiteur ou à la transformation du lieu.

Ainsi, pour le confort de visite, la transformation du visiteur se remarque par le choix de l'horaire, la liberté et le bien-être ressentis pendant la visite alors que la transformation du lieu se ressent dans la mention de la foule et du calme mais aussi de l'espace.

Dans le champ de l'état d'esprit, la transformation du visiteur se ressent par l'aspect sortie de loisir de la visite, l'évasion, la découverte mais aussi la concentration ou l'apprentissage, la notion de rentabilité de la visite ainsi que de privilège et bien sûr, les compagnons de cette visite. Cette grande thématique est uniquement consacrée aux visiteurs et à leur perception, il n'y a donc pas de thèmes traitant de la transformation du lieu.

Viennent ensuite les sensations lors de la visite, où la transformation du visiteur se manifeste à travers la détente et la fatigue, l'impressionnabilité et le rapport à l'œuvre, l'intimité et la mélancolie. La transformation du lieu, elle, est présente dans la beauté du lieu et le charme de la visite qui transcrivent une partie de l'ambiance ressentie au cours de la visite.

Enfin, le contexte exprime principalement la transformation du lieu à travers le rapport à la nuit et aux ouvertures, l'expression des différences entre visite de jour et de nuit et surtout le rapport à la lumière, la contextualisation des œuvres et du lieu. La seule transformation du visiteur associable au contexte de la visite est l'imaginaire qui participe de cette perception sensible du lieu.

À partir de cette classification, un formulaire (voir annexe N) a été généré dans Sphinx pour recatégoriser les réponses obtenues dans les entretiens recueillis auprès de visiteurs francophones de jour et de nuit. Le recours au formulaire est certes moins précis que la recherche thématique réalisée en première analyse mais il permet de dégager les thématiques principales des entretiens, celles qui varient le plus entre le jour et la nuit.

Cette double analyse des entretiens est regroupée et croisée dans le chapitre. Les tableaux plus larges catégorisent des thèmes issus de Sphinx et permettent une

vision d'ensemble d'une thématique repérée à la lecture des entretiens. Les discours sont ensuite étudiés plus précisément dans l'objectif de dégager les relations logiques entre plusieurs thèmes illustrés par des extraits de propos de visiteurs.

La première approche des résultats est celle des sensations, en accord avec les théories exposées sur l'expérience des visiteurs et de l'exposition, à travers l'ambiance. L'hypothèse de recherche ici est que les visiteurs ne recherchent pas la même chose le jour et la nuit, leur expérience de visite serait différente, et se déclinerait en rapports aux autres ainsi qu'au lieu. En effet, le rapport aux autres génèrerait des attitudes différentes dans la visite qui pourrait être liées avec l'impact du temps de la nuit sur l'état d'esprit. Pour vérifier ceci, il faut passer par l'étude du rapport social de la visite. Qu'est-ce que les visiteurs investissent dans leur visite ? La nuit au musée est-elle un temps de repos et de liberté ? Retrouve-t-on la notion de fête, de loisir, de privilège et de distinction qui caractérisaient les activités de nuit ? En résumé, la visite de nuit au musée est-elle bien une activité nocturne ?

Au-delà de ces interrogations, quel est l'impact de l'ambiance sur l'expérience de visite ? Les chapitres précédents laissent supposer que l'arrivée de la nuit inciterait les gens à appréhender leur environnement d'une manière plus sensible. Il faut donc vérifier si l'interprétation sensorielle des visiteurs de nuit est plus fréquente que celle des visiteurs de jour et si elle joue un rôle plus important dans la signification donnée à la visite.

Des résultats précédents émergent également une représentation du visiteur de nocturne par « auto-distinction » les différenciant des visiteurs de jour. Cela se vérifie-t-il ? Les visiteurs de nuit sont-ils les mêmes que ceux du jour ? Recherchent-ils des expériences et des bénéfices différents ?

L'analyse du changement de l'ambiance et le rapport critique à la pratique de visite permettent dans un troisième temps d'établir un schéma de variation du sens entre jour et nuit dans l'interprétation donnée à la visite. Sur quel plan s'opère ce changement et comment se manifeste-t-il ? Peut-il entraîner une interprétation

différente de ce qu'est une visite de musée et, par-là même, renouveler la vision du musée ?

3.1 L'impact de l'ambiance

L'ambiance est la transcription des qualités du milieu qui environne une personne (CNRTL, 2010). Elle se compose de facteurs aussi bien extérieurs, comme la température, les couleurs, la lumière etc., que de facteurs psychologiques. Ces facteurs créent un climat affectif qui rejoint des facteurs sociaux, dus au milieu social dans lequel une personne se trouve. Au sein d'une exposition muséale, l'ambiance sera donc tributaire de la muséographie, du lieu mais aussi des objets présentés d'un côté et de l'autre, de l'état d'esprit des visiteurs et de leurs rapports à la pratique de visite ainsi que de leur rapport aux autres.

L'expérience de visite s'étudie à travers le prisme de l'ambiance, il s'agit de s'intéresser à l'interprétation sensorielle de la visite. Le mode d'appréhension de l'exposition est ainsi capable de définir dans quelle mesure l'emploi des sens est important lors d'une visite de nuit. Dans l'optique de répondre à l'hypothèse de recherche qu'une visite de nuit est une visite avant tout sensorielle.

La première étape dans ce cheminement passe par l'analyse du fonctionnement intellectuel des visiteurs à travers leurs discours. Les études de Dufresne-Tassé permettront d'établir un ratio entre utilisation du cognitif, de l'affectif et de l'imaginaire. Ces données permettront de voir si un changement intervient dans le fonctionnement intellectuel des visiteurs entre jour et nuit.

La deuxième étape s'intéresse plus spécifiquement au passage vers un mode d'appréhension de l'exposition plus esthésique et esthétique.

En effet, il n'existe pas qu'un seul mode d'accès à l'exposition ni un seul motif de visite. Les nombreuses décisions menant à la visite de musée génèrent des attentes

vis-à-vis du musée et de l'expérience à vivre. Ces attentes définissent à leur tour déterminent les motifs de visite. Les études menées par Falk et Dierking (1992) sur les raisons majeures de la venue au musée ainsi que celle menée par Packer et Ballantyne (2002) sur les catégories de motivations à la visite ou encore l'étude de Doering (1999) sur les différentes formes d'expérience de la visite, aident à considérer différentes approches de la pratique de visite.

La troisième étape met en exergue le changement de perception du lieu et des œuvres qui semble intervenir par un passage à un mode de compréhension plus sensoriel et perceptif. Ce mode détermine des pratiques de visiteurs différentes. Cette partie se base principalement sur l'analyse des discours et des observations réalisées au musée du Louvre.

3.1.1 L'interprétation sensorielle de la visite

Pour déterminer l'importance de l'interprétation sensorielle au cours d'une visite de nuit, il est plus probant de passer par une analyse globale des discours recueillis. Les propositions issues d'une démarche cognitive, d'une démarche affective et, enfin, d'une démarche imaginative sont identifiées.

Cette thèse postule que puisque l'imagination joue un rôle important dans l'expérience de la nuit, elle peut alors être, pour une grande part, responsable des sensations et des impressions directement liées à cette expérience nocturne. Plusieurs auteurs laissent à penser que l'activité imaginative serait plus importante la nuit, mais est-ce le cas au cœur d'une exposition muséale ?

Nombre de recherches récentes se portent sur l'utilisation de l'imagination dans une visite de musée et ses effets sur la compréhension du fonctionnement intellectuel au cours de l'exposition. Elles démontrent que l'orientation du fonctionnement psychologique du visiteur peut être soit cognitive, soit affective, soit imaginaire (voir note de bas de page 21, p.272). L'orientation cognitive représenterait environ 50% des opérations produites durant une visite alors que les

orientations affectives et imaginaire représenteraient, chacune, environ 33%. Bien entendu, ces trois orientations interviennent de concert dans l'interprétation d'une exposition et les proportions varient d'un visiteur à l'autre. Une même orientation est d'ailleurs rarement maintenue sur le long terme, il est donc impossible de parler de visites purement émotives ou encore purement imaginaires ou encore purement cognitives (Sauvé-Delorme, 1997)[21]. L'objectif de l'analyse n'est pas de reprendre ici ces divisions de manière stricte mais de s'en inspirer pour rendre compte de l'impact des sens dans la visite. En effet, il est plutôt question de voir si la visite de nuit favorise une plus forte utilisation des fonctionnements affectifs et imaginaires que la visite de jour.

Ces études partent du principe que les visiteurs adultes sont actifs lors d'une visite de musée et qu'ils effectuent une opération de contextualisation autour de l'objet exposé pour le comprendre. Cette opération considère qu'un objet est décontextualisé lorsqu'il entre au musée et que dès lors, les visiteurs ont besoin de recontextualiser l'objet. Cette contextualisation peut prendre plusieurs formes : une structure narrative où « l'individu imagine des séquences d'interaction » (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1996, p. 101), une structure symbolique « qui donne lieu à un produit imaginé traduisant une sensation », une structure utilitaire « qui traite l'objet comme un moyen de satisfaire une attente », et, une structure affective « qui crée un univers d'émotions entourant l'objet ».Viennent ensuite une structure identificatoire qui permet de « déterminer le degré de familiarité

[21] Dans sa thèse en sciences de l'éducation, Sauvé-Delorme pose les bases d'une connaissance empirique du fonctionnement affectif du visiteur adulte qui se trouve dans une salle d'exposition et regarde les objets. Elle isole des orientations purement affectives et appréciatives, les plus nombreuses, des orientations affectivo-cognitif mêlant affectif et cognitif et enfin des orientations affectivo-imaginaire, les moins nombreuses. La première est une réaction purement émotive et tout à fait spontanée du type: j'aime bien ça ou je n'aime pas ça. Elle représente 45% de tout le fonctionnement affectif. La seconde est, à proportion égale, émotive et cognitive et marque une appréciation du visiteur. Ce type de réaction affective représente 46% de tout le fonctionnement affectif du visiteur. La troisième forme que prend le fonctionnement affectif fait intervenir l'imaginaire du visiteur. La réaction : un peu plus de 1% du total des réactions. La quatrième forme du fonctionnement affectif fait intervenir le cognitif et l'imaginaire avec l'affectif, de sorte que, dans ses réactions, le visiteur tient compte à la fois de sa façon de percevoir l'objet qui l'intéresse, évoque des souvenirs, synthétise ses connaissances, tout en intégrant le plaisir ou l'inconfort qui résulte d'une saisie nouvelle de la réalité qui s'offre à lui. Cette activité ne représente qu'environ 8% de tout le fonctionnement affectif.

d’un objet » et « à le situer dans son univers personnel » (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1996, p. 102) ainsi qu’une structure descriptive, une structure comparative et enfin, une structure évocatoire « qui crée un décor, une ambiance .»

La méthode de l’entretien semi-dirigé employée pour obtenir les discours analysés ici n’est pas celle des auteurs cités puisqu’ils utilisent la méthode du « Thinking Aloud » consistant à laisser les visiteurs enregistrer seuls toutes leurs impressions et pensées au cours de la visite. Cette méthode leur semble une manière plus spontanée d’observer le fonctionnement intellectuel en toute objectivité. Toutefois, étant donné que l’objectif de la recherche n’est pas d’analyser l’apparition spontanée du sens mais bien plutôt d’étudier l’expérience de visite dans sa subjectivité et l’image qu’en a forgée le visiteur, les entretiens permettent d’obtenir un retour plus construit sur l’expérience et donc une image plus précise de ce que les visiteurs retiennent de leur expérience.

Le repérage des orientations intellectuelles se fait donc avant tout par les champs lexicaux traversant les discours.

Cognitif

La première orientation étudiée est la plus fréquente dans une visite de musée : l’orientation cognitive.

Pour repérer cet appel au cognitif, des mots clés ont été utilisés comme «connaissance », « apprendre » ou bien encore « découverte ».

À la lecture des entretiens, 13 manières d’utiliser le cognitif dans les propos recueillis sont apparues, elles constituent les thèmes regroupant les discours.

La méthode employée permet de voir que l’appel au cognitif a lieu dans 59 entretiens de jour, soit 94% des entretiens réalisés de jour. En nocturne, le cognitif a été repéré dans 56 entretiens, soit 89% des 63 entretiens réalisés en nocturne auprès de visiteurs francophones.

Tableau 3.1 : répartition entre jour et nuit des thèmes issus des champs lexicaux du cognitif

Thème	Nb entretiens jour	Nb entretiens nuit	% jour	% nuit
Intérêt, passionnant, curiosité	22	23	35%	**37%**
Découverte	21	22	33%	35%
Analyse de la scénographie ou de l'organisation	26	22	41%	35%
Connaissances, apprendre, mémoire	29	16	**46%**	26%
Histoire, héritage	24	15	38%	24%
Lecture en salle ou/et à la maison, complément d'info	18	13	29%	21%
Concentration, attention	6	11	10%	18%
Compréhension, explication	17	11	27%	18%
Analyse de l'œuvre, sa signification ou sa technique	20	10	32%	16%
Manque d'informations	7	6	11%	10%
Culture, enrichissement	15	5	24%	8%
Richesse	9	4	14%	6%
Réflexion	3	4	5%	6%

Il apparaît, à la lecture des entretiens que l'appel au cognitif intervient lorsque les visiteurs font tout d'abord référence à une acquisition de connaissances, à la volonté d'apprendre ou de se souvenir de ce qu'ils ont visité.

> « C'est dans l'optique d'apprendre des choses. La connaissance c'est important. » (Femme, 45 ans, jour)

Ceci est également vrai lors de l'expression de l'intérêt porté à la visite, de la curiosité ou du côté passionnant qu'elle peut endosser.

Les visiteurs analysent par ailleurs la scénographie, la mise en place des œuvres, ou bien encore la quête de signification des œuvres.

> « [...] l'exposition des œuvres c'est très bien qu'elles soient espacées les unes de autres, y a des effets de perspective, on découvre l'une puis l'autre. » (Homme, 40 ans, jour)

> « Y a aussi les murs, j'apprécie beaucoup les surfaces sombres, on est passés dans des pièces entièrement boisées et c'est lourd, du coup ça ne met pas vraiment en valeur même si le contenu est peut-être en lien avec le contenant. Une œuvre est plus mise en valeur sur un fond beige, en pierre, très sobre. » (Femme, 48 ans, jour)

L'importance de la connaissance de l'histoire du lieu ou des œuvres, mais aussi de l'héritage, est également très présente. Ceci allié à la mention de la lecture des textes du musée mais aussi celle de la lecture de textes supplémentaires, à la

maison dans des livres ou sur internet, parfois même au musée avec un téléphone portable, autre aspect de l'emploi d'un processus intellectuel cognitif, montre la soif de compréhension et d'explication face aux œuvres rencontrées. Quand cette soif n'est pas étanchée, les visiteurs regrettent le manque d'informations disponibles. Ces préoccupations montrent un aspect apprentissage qui semble particulier à une visite diurne.

> « La journée ce serait plus pour expliquer, comprendre, plus…j'amène ma famille, mes amis, mes petites filles au musée, plus pour leur expliquer, c'est plus didactique, voir une exposition… la journée c'est peut-être plus strict, ça amène moins au rêve. » (Femme, 58 ans, jour)

La mention du côté culturel de la visite et de l'enrichissement qu'elle procure mais aussi de la richesse et de la diversité des œuvres exposées est également présente dans les discours. Enfin, plus minoritaire mais tout de même intéressant, les visiteurs utilisent un processus cognitif marqué par le besoin de concentration et l'attention nécessaire à la lecture d'une œuvre voire la réflexion personnelle qu'un lieu tel qu'un musée peut faire naître.

Pendant une visite de nuit, L'intérêt et la curiosité, la découverte et l'analyse scénographique sont les trois thèmes les plus importants là où le jour il s'agissait de la connaissance et de l'histoire.

> « Oui plus d'intérêt et aussi il m'arrive d'avoir un petit carnet, là par exemple j'ai découvert un peintre, moi je suis bibliothécaire et depuis que je suis venue j'ai regardé des livres, ça permet après…ça fait boule de neige en fait pour moi quand je viens ici. Je me renseigne sur internet ou là j'ai passé un grand temps à la librairie. » (Femme, 56 ans, nuit)

> « Comme on l'a dit depuis le début on n'est pas des férus d'histoire donc on ne vient pas approfondir les connaissances mais plutôt pour passer un moment agréable tout en profitant des chefs-d'œuvre de notre histoire. » (Femme, 56 ans, nuit)

Il est à noter également que les thèmes de compréhension, d'analyse de l'œuvre, de culture et de richesse sont beaucoup moins présents en nocturne. Ils seraient donc moins importants pour les visiteurs de nuit.

En effet, la première chose remarquable en comparant jour et nuit est que l'ordre des thèmes a changé. Ce qui signifie que les visiteurs de jour et de nuit n'effectuent pas les mêmes opérations intellectuelles. L'intérêt et la curiosité, la découverte et l'analyse scénographique sont les trois thèmes les plus importants pendant une visite de nuit alors que pour le jour il s'agissait de la connaissance et de l'histoire qui semblent ici moins importants.

Les thèmes sont pour la plupart du temps plus présents de jour exceptés celui de la concentration, de la réflexion, de l'intérêt et de la découverte. Il n'y a pas de grandes différences de pourcentage sauf pour le thème de la concentration et de l'attention où il semble exister une différence plus significative. La visite nocturne serait donc plus propice à une atmosphère de concentration et d'attention. Il est à noter également que les thèmes de compréhension, d'analyse de l'œuvre, de culture et de richesse sont beaucoup moins présents en nocturne. Ils seraient donc moins essentiels pour les visiteurs de nocturne. La visite de nuit semble de ce fait moins portée sur le décryptage, l'apprentissage et la compréhension faisant ainsi potentiellement place à l'émotion et à la décontraction, l'idée de promenade, et à un souci moindre de rentabilité que pendant la journée.

Affectif

La deuxième orientation étudiée dans le fonctionnement intellectuel est celle de l'affectif. Il est supposé que la visite nocturne, du fait du moment, entraîne un recours supérieur aux sensations, qu'elle s'appuie de manière plus probante sur le sensible. À l'aide des discours recueillis et de l'orientation du fonctionnement intellectuel, peut-on dire que l'expression de sentiment et de sensibilité est plus notable de nuit que de jour? Pour le savoir, un tableau comparatif a été réalisé permettant de comparer la récurrence de certains thèmes ayant trait à l'expression d'impressions, de sensations ou de sentiment, bref, de l'affectif. Au total, sur les 126 entretiens réalisés auprès de visiteurs francophones, l'emploi de l'affectif se retrouve dans 124 entretiens soit 98% de tous les entretiens. L'utilisation du registre affectif semble remarquable lors d'une visite de musée.

Le repérage affectif a mis en lumière la présence de diverses thématiques dans 58 entretiens réalisés en journée, ce qui représente 92% des entretiens menés en journée. Pour les nocturnes, ces thématiques se retrouvent dans 62 entretiens, ce qui représente 98% des entretiens menés en nocturne.

L'affectif semble s'exprimer à travers plusieurs thématiques récurrentes au cours des entretiens, certaines présentes de jour et de nuit, d'autres uniquement de jour ou encore uniquement de nuit.

Tableau 3.2 : répartition entre jour et nuit des thèmes de l'affectif issus des champs lexicaux

Thèmes	Nb jour	Nb nuit	% jour	% nuit
Agréable, sympa	30	40	52%	43%
Distraction, évasion, amusant	9	8	16%	9%
Satisfaction	1	7	2%	8%
Plaisir	2	10	3%	11%
Attirant	0	3	0%	3%
Magie, rêve	2	22	3%	24%
Émerveillement, beauté, magnifique	31	29	53%	31%
Calme/tranquillité/ sérénité	33	54	**57%**	**58%**
Détente/apaisant/respiration	26	40	45%	43%
À l'aise, bien-être	10	14	17%	15%
Appropriation	3	10	5%	11%
Mois solennel	0	2	0%	2%
Chaleur, charme	4	15	7%	16%
Intimité, ambiance feutrée	4	31	7%	33%
Romantique	0	4	0%	4%
Dialogue avec l'œuvre	8	13	14%	14%
Émotion esthétique	2	6	3%	6%
Vie	5	5	9%	5%
Espace, grand, aéré	16	26	28%	28%
Impression d'extérieur	15	6	26%	6%
Impressionnant/grandiose	26	31	45%	33%
Respect, humilité, recueillement	5	5	9%	4%
Se perdre, labyrinthe	3	5	5%	5%
Ennui, déception	4	3	7%	3%
Mélancolie, regrets	3	2	5%	2%
Exceptionnel, privilège	5	17	9%	19%
Surprise, décalage	8	4	14%	4%
Moins consommation	0	7	0%	8%
Obscur, noir, glauque	0	7	0%	8%
Peur	0	3	0%	3%
Fatigue, lassitude	11	13	19%	14%
Oppressant, étouffant, stress	5	3	9%	3%
« misanthropie », bruit	12	0	21%	0%

Tout d'abord, il existe des thématiques présentes en journée et en nocturne. L'évocation de la magie ou du rêve qui se combine à une notion d'intemporel en nocturne :

> « Ça reste mon musée préféré, pas pour les collections mais pour le lieu en lui-même qui est assez magique. En plus il y a l'intérieur et l'extérieur. Y a une certaine magie liée vraiment au Louvre qui est vraiment un bâtiment mythique et magique. C'est un de mes lieux préférés à Paris. » (Femme, 25 ans, nuit)

La surprise auquel s'ajoute une idée de décalage et d'inattendu en nocturne :

> « Y a un côté je veux aller voir la pièce suivante parce que je vais voir autre chose, je sais que ça va être différent, je veux y aller. Y a à chaque fois une surprise. » (Homme, 40 ans, jour)

Le côté agréable, sympathique et plaisant de la visite :

> « Ouais et puis y a des salles qui sont illuminées, c'est joli. On a de la chance qu'il y ait du soleil aujourd'hui, c'est agréable. » (Femme, 26 ans, jour)

Le fait de ressentir cette visite comme une distraction, une évasion, qu'elle soit amusante :

> « Il n'y a pas que les œuvres à regarder au musée des fois il suffit de s'assoir et de regarder les visiteurs, dès fois je le fais à la vénus de Milo et c'est amusant de voir leurs réactions. » (Homme, 63 ans, jour)

À l'inverse, la sensation d'oppression, d'étouffement ou de stress auquel correspond en nocturne la mention d'étouffement quand il y a trop de monde dans une salle :

> « Les volumes qui sont plus importants donc on n'a pas le sentiment d'être étouffé par les autre parce qu'il y a certaines salles où y en a tellement qu'on ne sait plus trop où regarder et arriver un moment j'ai un sentiment d'étouffement. » (Homme, 53 ans, nuit)

Il y a également l'émerveillement devant la beauté des œuvres ou du lieu, l'appel au superlatif magnifique :

> « Ça nous a impressionnées. […] Cette pièce est immense, elle est magnifique. » (Femme, 40 ans, nuit)

Une thématique importante est le calme ressenti et la sérénité qui permet de se détendre et de ressentir un apaisement lié à un sentiment de respiration au cours de la visite, que ce soit par la taille de la pièce et son calme ou par un regard à l'extérieur du musée :

> « En fait c'est très calme, c'est assez apaisant. » (Femme, 27 ans, nuit)

Certains visiteurs vont jusqu'à ressentir une ambiance intime, feutrée qui évolue en un sentiment d'être dans un cocon ou une bulle en nocturne :

> « Je ne sais pas, l'ambiance lumineuse est différente, par exemple ici c'est complètement illuminé par le haut avec le soleil et je ne sais pas, j'aime bien l'ambiance comme ça, ça donne l'impression d'être un petit peu plus feutrée, on pourrait presque dire intime. Et puis je ne sais pas pourquoi mais je pense que les gens le soir sont enclins à parler moins fort… » (Homme, 31 ans, nuit)

La satisfaction qui s'exprime par l'appréciation :

> « J'aime bien finir la visite par cette pièce pour garder une bonne impression finale. » (Femme, 28 ans, jour)

L'affectif se manifeste encore par le sentiment de dialogue avec l'œuvre et de proximité :

> « On a le sentiment d'être avec l'œuvre et je trouve ça chouette, c'est agréable on a vraiment l'impression d'être à côté, c'est bien. On peut vraiment la voir de très près. Pourtant c'est protégé mais on est tellement proche de l'œuvre qu'on l'oublie. C'est fait de telle manière qu'on peut réellement vivre l'œuvre, j'aime bien ce côté où on ne se sent pas prisonnier, attention c'est une œuvre ! » (Homme, 54 ans, jour)

La sensation de fatigue, de lassitude ou de saturation :

> « Oui, y a une succession de salles tellement grandes qu'on en voit pas la fin comme des poupées russes, c'est l'aspect fatigant du Louvre c'est que ça ne finit jamais, je vais revenir la semaine prochaine et je ne sais pas si je pourrais me repérer. » (Homme, 55 ans, jour)

Le sentiment d'être à l'aise, de bien-être auquel s'ajoute la notion de confort et d'être comme chez soi en nocturne :

> « On se sent quand même plus à l'aise que dans d'autres musées je pense. » (Femme, 25 ans, jour)

L'impression d'être à l'extérieur du musée donnée par la cour mais aussi le côté impressionnant, grandiose du lieu :

> « L'espace surtout, les escaliers qui sont très grands, les plafonds très hauts, le plus impressionnant c'est vraiment l'espace dans tout le musée et ici c'est vraiment le fait qu'il y ait de la verdure et qu'on soit un peu à l'extérieur. » (Femme, 27 ans, nuit)

L'ennui ou encore la déception, la tristesse et les regrets auxquels correspond la mention de mélancolie ou de nostalgie en nocturne :

> « J'ai été déçue, je pensais que c'était plus fourni et que je verrais de nouvelles œuvres et après on s'est dit tiens on va aller voir la Joconde ! » (Femme, 49 ans, nuit)

Le côté chaleureux, le charme du moment ou bien de l'endroit qui prend une tournure plus accueillante et conviviale en nocturne :

> « C'est poétique, y a beaucoup de charme, un charme particulier. » (Homme, 37 ans, nuit)

Le plaisir ressenti au cours de la visite :

> « Parfois je viens pour être dans l'ambiance et le plaisir d'être dans les salles et découvrir l'architecture du bâtiment. » (Homme, 39 ans, nuit)

L'impression de vie qui peut se dégager des œuvres de la cour Marly :

> « Oui c'est calme, c'est intéressant en plus quand on voit les chevaux ici parce qu'il y a de l'air frais et on peut penser que ces animaux sont vivants. » (Femme, 23 ans, nuit)

Le sentiment de respect ou d'humilité devant le musée ainsi que l'ambiance de recueillement que cela peut créer :

> « Oui et ça impose aussi une forme d'intimité, le mot est un peu fort mais une sorte de religiosité de l'endroit, on sent le calme environnant, c'est vraiment encore plus ne touchez pas on est dans un lieu où vraiment il faut respecter, quand il y a beaucoup de gens et beaucoup de bruit ça fait un peu plus boutique, là ça fait vraiment musée, on est vraiment dans un endroit dont on sait que c'est particulier. » (Homme, 24 ans, nuit)

La sensation de l'espace, grand, aéré :

> « Je trouve ça plus apaisant qu'il y ait une lumière naturelle, en plus là c'est un grand espace habité par des sculptures monumentales du coup on a moins l'impression d'être envahi par les œuvres. Là on a le temps de se poser, de faire le tour, c'est moins encombré. Plus aéré. » (Femme, 24 ans, jour)

L'émotion esthétique :

> « Je pense qu'on prend plus le temps d'apprécier la beauté, l'esthétisme ou l'émotion qu'elle peut générer. » (Femme, 36 ans, nuit)

Le sentiment de se perdre dans un labyrinthe :

> « Souvent c'est pour me concentrer sur une partie des collections, je suis venu souvent, régulièrement, découvrir les peintres français et j'aime aussi découvrir le tableau du mois, là j'ai voulu le voir mais je me suis perdu dans les couloirs donc j'ai laissé tomber. » (Femme, 39 ans, nuit)

Le côté exceptionnel ou décalé que peut avoir la visite qui tend vers la notion de privilège en nocturne :

> « Je crois, je crois que ça donne un côté un peu plus exceptionnel, ça permet de garder plus de souvenirs… parce que ça donne une vision différente de ce qu'on a l'habitude de voir dans un musée, vraiment l'ambiance est très différente, on se rappelle, moi j'ai le souvenir d'autres visites en nocturne même si on n'a pas forcément le détail des œuvres ou des lieux qu'on a visité, l'atmosphère reste, un peu comme une sortie c'est vrai. Ce n'est pas la visite de musée, c'est aussi une sorte de sortie, y a un côté un peu festif je trouve… » (Homme, 45 ans, nuit)

Enfin, le sentiment d'appropriation du lieu :

> « On sent que les surveillants sont plus cool le soir, on se sent moins observé, ouais on s'approprie le musée quoi. » (Femme, 24 ans, nuit)

Il n'y a qu'une notion uniquement présente en journée qui est dénommée «misanthropie», elle fait allusion aux reproches que les personnes interrogées peuvent avoir à l'égard des autres visiteurs, ils déplorent souvent leur comportement ou le fait qu'il y ait bien trop de monde ce qui se lie à la notion de bruit.

> « C'est chiant d'attendre et ensuite c'est chiant quand on est devant parce qu'on en peut pas faire les commentaires qu'on veut entre nous, y a du bruit autour, des gens très proches. » (Femme, 39 ans, jour)

> « Puis aller-revenir, revenir-aller, emprunter tout le temps le même circuit, quand y a beaucoup de monde et le flux à gérer on fait tous le même circuit. C'est une restriction insupportable de notre liberté quoi. » (Homme, 28 ans, jour)

Les notions uniquement présentes en nocturnes sont quant à elles le sentiment d'être moins dans la consommation des choses :

> « […] c'est moins musée Disneyland, musée hall de gare, c'est moins consommation on va dire, c'est…la philosophie est moins à la consommation qu'on retrouve aujourd'hui où la culture se consomme, là ça s'apprécie plus. » (Homme, 30 ans, nuit)

L'aspect obscur, noir ou encore glauque que peut donner le fait de visiter un musée pendant la nuit :

> « Ça peut être glauque le musée la nuit, ça dépend si y a du monde ou pas. S'il y en a ça va être super chiant, si tu es tout seul c'est glauque (rires). » (Femme, 24 ans, jour)

À l'inverse son côté romantique et l'aspect attirant de la visite nocturne :

> « Moi ma famille vit à Paris et beaucoup n'ont pas fait le Louvre et l'ont fait justement en nocturne parce que ça apporte un autre côté…je ne sais pas, c'est plus attirant de vouloir y aller en nocturne. » (Femme, 21 ans, jour)

Le sentiment de peur qui peut apparaître en visitant la nuit par la mise en scène des œuvres ou l'imagination :

> [Parlant de la nocturne] « Je sais que moi ça vient de bah oui du film Da Vinci Code on va tous se promener dans le Louvre, on a peur. Je pense que c'est retrouvé un peu cette émotion-là et ce livre-là à donner au Louvre quelque chose qu'il n'avait peut-être pas avant auprès de tous les jeunes. » (Femme, 21 ans, jour)

Enfin, le côté moins solennel et moins formel de la visite et du lieu en général.

> « Je trouve, ça change le comportement des gens... ça rend le musée moins solennel.» (Homme, 45 ans, nuit)

L'affectif est donc utilisé de jour et de nuit par les visiteurs pour exprimer leur expérience de visite. Là où un changement semble intervenir c'est dans les thèmes d'expression de cette émotion. Pour se référer aux quatre catégories de Sauvé-Delorme (1997), il semblerait que le vocabulaire affectif des discours de nocturne soit plutôt tourné vers l'imaginaire. Cela ne gomme pas pour autant d'autres aspects présents le jour et la nuit mais restant tout de même dominants en nocturne : la sensation de calme, la détente, une certaine satisfaction, une appréciation de la visite ainsi qu'un sentiment d'intimité relativement fort.

En tout cas, l'expérience de la visite nocturne paraît en effet se tourner vers une approche plus sensorielle de la réalité.

Imaginaire

La troisième orientation retenue dans le fonctionnement intellectuelle est l'orientation imaginaire. Il s'agit potentiellement de la plus spécifique à la période nocturne, les représentations associées à la nuit variant beaucoup avec celles de la période de la journée.

À l'aide du repérage thématique réalisé sur les entretiens du Louvre, il est possible de dégager plusieurs points en rapport à l'utilisation de l'imagination dans les discours. Parmi tous les discours, il faut se pencher sur ceux contenant les catégories repérées qui sont : imagination, contextualisation, reconstitution d'une époque, mystère et fantasme. Cela représente 111 entrées jour et nuit confondus. Elles se répartissent en 34 récurrences en entretien nocturne auxquelles s'ajoutent 15 récurrences en entretien de jour mais au sujet de la nocturne donc un total de 49 entrées dans les entretiens parlant de la nocturne. En journée, elles apparaissent 24 fois plus une fois lors d'un entretien nocturne mais se référant à la visite de jour, soit un total de 25. L'imaginaire est ainsi présents dans 59% des entretiens de nuit mais seulement dans 38% des entretiens de jour. La visite nocturne semble donc plus propice à l'évocation de l'imaginaire et à son utilisation lors des visites de la cour Marly du musée du Louvre. En tout, l'appel à l'imaginaire apparaît dans 46% des entretiens recueillis auprès de visiteurs francophones, de jour et de nuit.

Tout comme lors de l'étude des deux premières orientations, il est possible d'établir un tableau regroupant les thèmes liés à l'emploi de l'imaginaire. La description plus poussée de l'imaginaire nocturne sera reprise dans une autre partie de l'analyse, de par sa spécificité et son importance, pour comprendre les mécanismes du changement entre visiter le jour et visiter la nuit.

Tableau 3.3 : répartition entre jour et nuit des thèmes de l'affectif issus des champs lexicaux

Thèmes de l'imaginaire	Total jour	Total nuit	% jour	% nuit
Contextualisation du lieu selon l'époque historique	9	11	36%	23%
Voyage dans le temps	2	12	8%	25%
Appropriation et imagination autour de la cour Marly	7	8	28%	17%
Aspect vivant des œuvres et émotion	1	14	4%	29%
Aventure, côté impressionnant voire effrayant	1	7	4%	15%
Souvenirs, familiaux ou d'autres visites, comparaisons	7	7	28%	15%
Remise en contexte des œuvres	19	8	76%	17%
Hors du temps, rêve	4	5	16%	10%

L'activité imaginative lors des entretiens de jour semble se concentrer sur les œuvres et leur remise en contexte, notamment par la muséographie de la cour et la sensation d'être à l'extérieur du musée, dans une cour intérieure ouverte, proche d'une cour de villa romaine.

> « Et puis que ce soit des objets de l'extérieur représentés dans un espace qui est comme une cour ça les remet dans un contexte d'origine, un peu. » (Homme, 34 ans, jour)

> « Bah non les voir en pleine lumière, forcément, c'est là que ça ressort le mieux et où on retrouve le plus l'esprit premier de l'œuvre comme élément de château de loisir privé. » (Femme, 44 ans, nuit)

Les autres thématiques revenant fréquemment sont tout d'abord l'aspect historique du lieu, le côté château ou palais du musée du Louvre ainsi que les souvenirs ou comparaisons avec d'autres lieux, d'autres œuvres.

> « Ça fait penser à Versailles, sauf que c'est à l'intérieur là mais sinon ça fait penser aux jardins de Versailles. » (Homme, 22 ans, jour)

> « Je viens de commencer et j'avais envie de visiter le Louvre, j'étais venu quand j'étais petit. Je garde des souvenirs juste de l'Égypte. » (Homme, 27 ans, jour)

Par rapport à la nuit, les discours de jour contiennent plus de contextualisation du lieu, plus d'appropriation et d'imagination autour de la cour Marly, plus d'appel

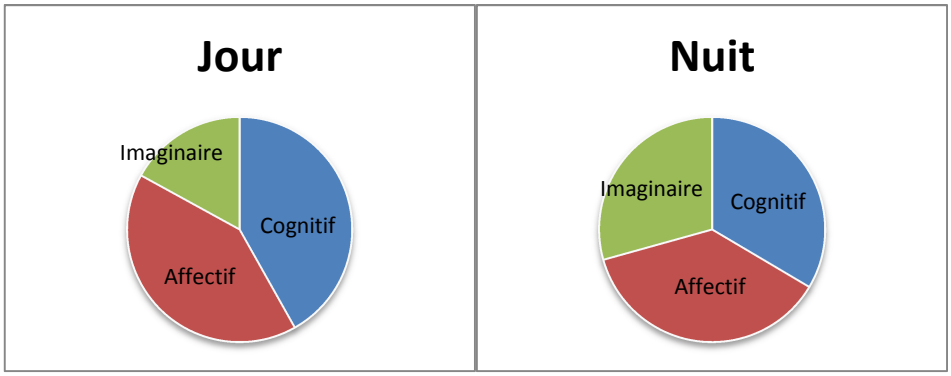
aux souvenirs, plus de remise en contexte des œuvres et enfin plus de sensation d'être hors du temps.

Par rapport au jour, les discours de nuit contiennent plus de références au voyage dans le temps, à l'aspect vivant des œuvres et à la sensation de vivre une aventure. Il semble donc que l'élément nocturne apporte un côté plus mouvementé, plus vivant à la visite. Ceci ajouté aux thèmes présents uniquement de nuit confirme l'importance du mystère dans la représentation des visites nocturnes.
L'appel à des films, l'image mystique et mystérieuse du lieu, le fantasme de l'enfermement, ne sont pas présents dans les discours de jour. L'impression d'extérieur, l'espace et la technicité des œuvres ne sont quant à eux pas abordés dans les discours de nocturne. Il y a donc une différence de certaines thématiques qui peuvent s'apparenter à l'ambiance évoquée par la nuit d'un côté et à l'ambiance créée par la lumière du jour de l'autre.
La visite de jour serait donc différente d'une visite nocturne, plus axée sur le côté historique et sur la recherche de compréhension des œuvres.

Cognitif, affectif, imaginaire

Finalement, en regroupant les résultats obtenus, il apparaît que le fonctionnement intellectuel imaginaire est présent dans 46% des entretiens réalisés auprès des visiteurs francophones de jour et de nuit, que l'affectif est présent dans 61% et enfin le cognitif dans 91%. Le fonctionnement cognitif est donc celui qui prédomine au cours de la visite, suivi par l'affectif et enfin l'imaginaire. Ces trois modes servent aux visiteurs à exprimer leur expérience de visite ainsi que leurs impressions et sensations. À l'échelle de la nuit, les discours utilisant l'imaginaire sont présents dans 59% des entretiens nocturnes pour seulement 38% des entretiens de jour. Le fonctionnement imaginaire serait donc plus sollicité durant les nocturnes, en accord avec la fantasmatique de la nuit comme il l'a été supposé dans les prémices de cette recherche.

Figure 3.1 : graphiques à secteurs montrant la répartition des orientations cognitif, affectif et imaginaire dans les discours de visiteurs de jour et de nuit



Dans le domaine de l'utilisation des champs lexicaux, le recours à l'imaginaire, à l'affectif et au cognitif est apparemment réparti équitablement dans les discours recueillis la nuit. Le graphique à secteurs du jour montre une répartition plus en adéquation avec les résultats d'autres études sur le fonctionnement intellectuel des visiteurs adultes en situation de visite de musée. Bien entendu, ces résultats n'ont pas la même portée que ceux des études précédemment cités ; il ne s'agit pas du cœur de la thèse et par conséquent les outils et méthodes employées ne sont pas comparables. En effet, l'étude est basée ici plus sur la recherche de champs lexicaux que sur les opérations mentales des visiteurs, qui n'ont de plus pas répondu à un entretien itinérant ou à un « Thinking Aloud ».

Ces graphiques mettent en lumière l'existence d'une différence qui confère une certaine particularité au moment nocturne de visite d'un musée. Pour cette thèse, cela renforce l'intérêt à se pencher sur un mode d'accès plus sensible de l'expérience de visite.

3.1.2 Le passage vers un mode esthésique plus important dans l'expérience de visite

Plusieurs études ont permis de mieux comprendre les mécanismes à l'œuvre dans la pratique des visiteurs de musée.

Une visite de musée semble avant tout déterminée par l'apprentissage, faisant de l'expérience de visite une expérience cognitive dans le but d'apprendre. Cet apprentissage est entendu non seulement comme une acquisition de nouvelles connaissances mais aussi comme une construction personnelle.

> « Visitors do use museums in order to support their lifelong, free-choice learning, but the purpose of that learning is not to gain competence in a subject as in a school or work-based context. Museum visitors are using learning as a vehicle for building personal identity. » (Falk, 2009, p. 59)[22]

Toutefois, en tant qu'activité de loisir, la visite est également teintée d'affectif et d'émotion. Cette multiplicité d'accès au musée se traduit dans les études des raisons majeures de la venue au musée, (Falk et Dierking, 1992), des catégories de motivations à la visite, (Packer et Ballantyne, 2002), et des différentes formes d'expérience de la visite, (Doering, 1999). Elle doit être ludique puisque la plus grande partie du public est d'abord là pour se distraire et se détendre. Pour les visiteurs, une visite peut ainsi être liée au dépaysement et à la curiosité, au divertissement ou encore au repos.

Ainsi, ce qui semble caractériser le plus le musée n'est pas uniquement le registre du cognitif ou de l'esthétique mais celui de l'esthésique, les sensations et les émotions. C'est par ce registre que les visiteurs s'expriment le plus souvent, leur permettant de se voir et de se comprendre à travers l'œuvre.

Il serait donc possible à travers ces différentes études de regrouper les modes d'accès à l'exposition selon quatre axes majeurs.

Le premier attrait de la visite serait d'avoir une activité agréable entre amis ou en famille qui puisse permettre la détente. Ce serait dans ce cas l'amusement et l'interaction sociale qui priment dans l'expérience de visite.

---

[22] « Les visiteurs se servent des musées pour renforcer leurs propres choix d'apprentissage tout au long de leur vie, cependant, le but de cet apprentissage n'est pas de gagner des compétences dans un champ scolaire ou dans un contexte de travail. Les visiteurs de musées utilisent l'apprentissage comme un véhicule servant à la construction de leur identité personnelle. »

Cet attrait de la visite n'est pas isolé. Bien au contraire, c'est un des traits déterminant de l'expérience de visite.

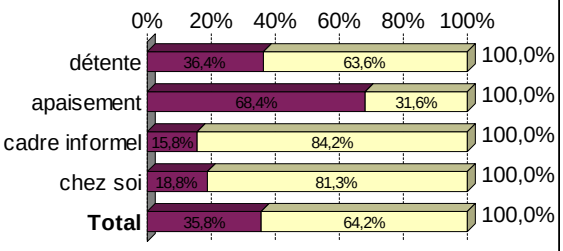
> « Justement moi qui étais fatiguée je pensais être fatiguée en ressortant et pas du tout parce que je viens aussi pour la détente. » (Femme, 27 ans, nuit)

Ce rapport à la détente est important pour les visiteurs et très lié à l'apaisement comme le montre ce tableau réalisé après recodage des entretiens dans le logiciel Sphinx.

Tableau 3.4 : répartition du thème de la détente

Détente

	jour	nuit	Total
détente	**36,4%**	**63,6%**	**100,0%**
apaisement	**68,4%**	**31,6%**	**100,0%**
cadre informel	**15,8%**	**84,2%**	**100,0%**
chez soi	**18,8%**	**81,3%**	**100,0%**
Total	**35,8%**	**64,2%**	**100,0%**



p = **0,3%** ; chi2 = **14,13** ; ddl = **3** (**TS**)
La relation est très significative.

Présentée ainsi, la détente paraît essentielle en elle-même pour les visiteurs de nocturne et pourrait être une forte motivation à la visite de nuit. En revanche, cette détente se traduira dans la journée par une sensation d'apaisement. Cet été de fait laisse supposer un contraste avec une situation précédemment stressante. La cour Marly est ressentie, *a priori*, comme un espace de pause par les visiteurs de jour, en comparaison avec les autres pièces beaucoup plus peuplées et bruyantes. Les visiteurs de jour pénétrant dans la cour Marly, qui en plus est illuminée par la lumière chaude du soleil, s'en trouvent apaisés.

> « Oui, c'est ce qu'on s'est dit tout de suite en arrivant dans cette pièce, une impression de clarté et de paix assez forte. » (Homme, 63 ans, jour)

Les autres sous-catégories détente, cadre informel et sensation d'être chez soi, sont plus caractéristiques de la visite nocturne qui, elle, jouit d'une lumière plus tamisée, d'un horaire hors du commun, de la liberté et de la sensation de bien-être ressenti pendant la visite.

Le deuxième attrait serait l'apprentissage au sens large, la découverte de nouvelles choses et la sensation d'accumuler des savoirs. Cela se traduirait par le désir de découvrir de nouvelles choses, d'apprendre, d'expérimenter quelque chose de nouveau ou d'inhabituel. L'expérience de visite serait avant tout cognitive. Cet aspect de la visite vient d'être étudié dans la partie précédente (voir p. 273-276), et il s'avère en effet que la connaissance est une forte motivation à la visite de musée.

Le troisième attrait résiderait dans l'image du musée, particulièrement du musée d'art, en tant que temple sacré rassemblant les trésors. Il serait en rapport avec l'épanouissement personnel, mais aussi avec l'expérience de l'objet en tant qu'artefact vrai ou rare. L'expérience serait surtout esthétique. Dans les discours de visiteurs, cet aspect de la visite est accessible à travers la révérence affichée envers le musée du Louvre et ses collections.

> « C'est le plus beau musée du monde mais pas pour la Joconde, les grands classiques comme ça ça ne m'intéresse pas tant que ça. J'aime découvrir des choses, m'arrêter et revenir sur autre chose pour découvrir en profondeur. C'est la beauté de l'art c'est qu'il y a un message à transmettre et ça nous touche. » (Femme, 37 ans, nuit)

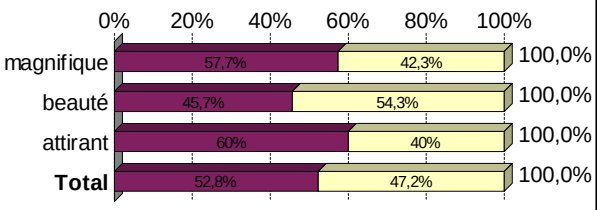
Cette idée se retrouve aussi bien en journée qu'en nocturne.

Cette sensation esthétique est également notable par la mention de la beauté du musée et des œuvres. Bien entendu, une visite de musée d'art, surtout de Beaux-arts, a toujours partie liée avec l'esthétique et la beauté des œuvres reconnues expressément pour leurs qualités esthétiques.

Tableau 3.5 : répartition du thème de la beauté

Beauté

	jour	nuit	Total
magnifique	**57,7%**	**42,3%**	**100,0%**
beauté	**45,7%**	**54,3%**	**100,0%**
attirant	**60,0%**	**40,0%**	**100,0%**
Total	**52,8%**	**47,2%**	**100,0%**



p = **43,8%** ; chi2 = **1,65** ; ddl = **2** (**NS**)
La relation n'est pas significative.

La catégorie beauté est relativement bien répartie dans les entretiens de jour et de nuit avec une légère augmentation des superlatifs pendant la visite de jour comme l'indique la sous-catégorie magnifique.

Cette caractéristique de la visite de musée de Beaux-arts ne varie pas vraiment entre jour et nuit.

Il convient également de mentionner la subjectivité de chacun devant les œuvres.

> « Je pense surtout à l'endroit où ils étaient. C'est comme tout, quand on vient dans un musée il faut connaître un peu l'histoire des choses si on vient juste pour regarder…on a toujours le pincement au cœur de savoir d'où viennent les chevaux, […] on voit ce qu'il en reste. » (Homme, 60 ans, jour)

> « Se dire qu'à un moment donné y a eu des gens qui avaient ce savoir-faire pour sculpter. Je suis assez ébahie par le nombre de détails, j'imagine le temps que ça a dû prendre pour faire ces œuvres. Je suis admirative de la patience, du savoir-faire et l'intemporalité parce qu'il y a des gens qui les ont faites il y a plusieurs siècles et on les regarde aujourd'hui. » (Femme, 44 ans, jour)

Un aspect émotionnel fort existe donc dans ce rapport à l'œuvre. Les visiteurs de nocturne peuvent mentionner leur sensation d'échange, de communication avec l'œuvre, de face à face solitaire.

> « Quand je viens c'est surtout pour être absorbé par les œuvres et vivre des émotions artistiques, c'est aussi une rencontre avec des artistes, des œuvres, comme disait Gilles Deleuze la culture c'est une rencontre avec des objets. » (Homme, 39 ans, nuit)

> « Surtout l'œuvre on ne la voit plus comme…souvent les œuvres sont sacralisées et là le fait de pouvoir passer du temps à les regarder ça permet d'un peu la faire sienne, de découvrir un détail, de s'attarder sur une chose et de se rendre compte que le tableau d'à côté moins connu est en fait plus intéressant. » (Femme, 20 ans, nuit)

Les visiteurs ont donc une réelle approche esthétique des œuvres qui passe notamment par une volonté d'approfondissement du rapport avec l'œuvre, soit par la connaissance, soit par la contemplation et l'émotion.

Enfin, le quatrième attrait à la visite serait de se ressourcer psychologiquement et physiquement. Cela se traduit par le désir de se changer les idées, de se détendre. Il s'agirait alors d'une expérience introspective qui s'axe sur les sentiments et les expériences personnels, comme l'imagination, la réflexion, la remémoration etc.
À la lumière des éléments déjà étudiés, ce quatrième attrait de la visite pourrait être plus prégnant dans une visite nocturne.
Se ressourcer est en effet un des objectifs affichés des visiteurs de nuit. La visite nocturne permet une coupure dans la journée voire dans la semaine de travail et permet aux personnes interrogées de se changer les idées, de se ressourcer.

> « Un soir comme ce soir où j'ai passé une très mauvaise journée, ça me permet d'évacuer, c'est sympa, ça me permet de me calmer, c'est génial ! » (Homme, 50 ans, nuit)

> « C'est après le travail, ça permet de se détendre, de se vider la tête
> Voilà, de se ressourcer, moi je travaille tout à côté et c'était vraiment un projet. » (Homme, 46 ans, nuit)

La visite se transforme alors réellement en une promenade tranquille dans un joli cadre, une visite facile et agréable : une balade à la fois visuelle et psychologique.

> « Pour moi c'est vraiment à part, c'est plus pour me promener et par curiosité
> Y a moins de gens et puis ces salles-là quand c'est la journée on sait qu'on va faire autre chose après alors que là on prend plus le temps, c'est plus apaisant, on se balade. Je me sens moins pressée. » (Femme, 23 ans, nuit)

> « Je peux rêver un peu sur une toile en passant ou alors ça va me rappeler quelque chose donc y a une sorte de balade à pied et de balade un peu fantasmatique dans la tête, y a deux niveaux de balade, moi j'aime bien. C'est

> plus rempli, enfin je ne sais pas si on peut dire ça comme ça. » (Femme, 42 ans, nuit)

Les visites de nuit apparaissent dans ces discours comme des visites de loisir, plus apparentées à la promenade qu'à l'apprentissage. Les visiteurs semblent avant tout motivés par la détente et la tranquillité qu'ils y trouvent mais aussi par la possibilité de se distraire et de se changer les idées.

Ces aspects de l'expérience en nocturne seront étudiés plus longuement dans un rapport au rythme de la visite dans la partie consacrée à l'élaboration d'un schéma de variation du sens entre le jour et la nuit.

Ces quatre regroupements permettent avant tout de mettre en exergue la subjectivité d'une visite de musée, sa polysémie mais également la diversité des sensations et motivations à la visite. Les visiteurs viennent au musée pour vivre une expérience sociale, cognitive, esthétique ou encore réflexive et personnelle.

Grâce à l'analyse des observations réalisées au musée du Louvre, il est possible de voir si ces aspects de l'expérience de visite affichés par les visiteurs se retrouvent dans leurs parcours.

Dans sa thèse en sciences de l'information et de la communication, Jutant (2011) réitère par son étude de l'exposition *Sainte Russie*, présentée au Louvre, l'importance du texte dans sa fonction d'introduction et de rythme donné à l'exposition. L'ordonnancement des textes dans l'exposition est ainsi directement lié dans l'esprit des visiteurs au propos de l'exposition et à la construction d'un parcours de visite. Il est possible d'ajouter à ceci que la lecture de ces textes, outre l'orientation conceptuelle dans l'exposition, est également une marque d'intérêt et de volonté de compréhension cognitive du propos de l'exposition.

Si ce qui a été noté sur l'appréhension de l'exposition de nuit se confirme, à savoir que les sensations prennent le dessus sur la recherche de connaissances, alors cela devrait être visible dans le traitement du texte dans l'exposition par les visiteurs.

Il s'avère qu'au cours des observations, une différence importante est apparue entre les visiteurs de jour et les visiteurs de nuit concernant le traitement des

textes. La journée, les visiteurs cherchent des informations sur les panneaux et sur les cartels, la nuit quelques visiteurs lisent des cartels mais l'activité globale de lecture observée est largement inférieure à celle de la journée. En revanche, les visiteurs de nuit font beaucoup plus le tour des œuvres. Si les visiteurs ne lisent pas les textes dans la cour Marly, il est légitime de conclure qu'ils ne cherchent peut-être pas à s'orienter conceptuellement dans la cour. La traversée de la cour se baserait plutôt sur une relation sensorielle à leur environnement marquée par quelques points d'intérêts visuels et esthétiques majeurs.

Des typologies de visite ont été principalement établies par le biais de l'observation de parcours des visiteurs. L'étude de Véron et Levasseur (1991) a mis au jour une typologie des parcours effectués par les visiteurs qui, confrontée à l'analyse du rapport à la culture dans les entretiens, permet de dégager une typologie des stratégies de visite. Cette typologie de visite est proche d'autres typologies de visiteurs comme celle déterminée par Housen (1977) au musée des Arts de Boston. Les comportements observés par Housen sont proches de ceux observés dans un autre musée d'art, le Hirshhorn, par Wolf et Tymitz, (1980). À ces études, Gottesdiener (1992) ajoute sa propre typologie de visiteurs, consistant en une synthèse des typologies de Housen et de Wolf et Tymitz.

Dans ses études, Falk (2009) a également établi sa propre typologie, tout comme Stylianou-Lambert (2009) qui regroupe les visiteurs selon leur manière de percevoir le musée d'art d'après des entretiens approfondis avec eux. Elle appelle ces manières de percevoir un musée les « museum perceptual filters », filtres de perception muséale.

Toutes ces études semblent pouvoir être regroupées pour donner finalement six manières de vivre une expérience muséale.

Le premier type de visiteurs est celui des non-visiteurs qui peuvent exprimer soit un rejet du musée en exprimant leur mécontentement, soit de l'indifférence. Étant donné que la visite de musée ne fait pas partie de leur vie, il s'agit sûrement d'accompagnateurs. Le deuxième type est celui du touriste ; le troisième type est celui de l'apprentissage ; le quatrième type est celui de l'émotion ; le cinquième

type est celui des habitués et des professionnels ; le dernier type repéré est celui de l'expérience sociale.
L'existence de ces différentes formes de parcours et attitudes des visiteurs vis-à-vis des œuvres semble donc dénoter à la fois des caractéristiques socioculturelles, comme le capital de familiarité muséale, et des recherches d'objectifs différents selon les visiteurs.

Les parcours ont été regroupés d'abord par étapes de visite, c'est-à-dire par les différents niveaux de la cour visités : rez-de-chaussée, terrasse intermédiaire et terrasse centrale, terrasse supérieure.
L'observation des parcours et leur analyse se déroule en trois temps, tout d'abord ils sont regroupés par points communs pour établir une typologie spatiale des déplacements dans l'espace de la cour Marly. Cette typologie se découpe selon les parties visitées de la cour mais aussi suivant les actions observées chez les visiteurs, leur type et leur nombre. La deuxième partie de l'analyse se base sur les unités de sens et d'espaces repérés dans la cour Marly ce qui permet de voir les points d'attraction de ces ensembles et leur éventuel changement entre jour et nuit. Enfin, suivant les types de visite établis précédemment, il s'agira de voir si les parcours observés peuvent se rapprocher de ceux étudiés dans d'autres musées et donc des typologies de visiteurs et de bénéfices recherchés.
Les œuvres mentionnées dans l'analyse sont repérées sur le plan de la salle à l'aide de leur numéro.
Globalement, l'étude des observations réalisées pendant la journée et la nuit permettent de noter la présence, spatialement parlant, de trois grands types de parcours : ceux qui restent au rez-de-chaussée, ceux qui montent jusqu'à la terrasse centrale et enfin ceux qui montent jusqu'à la terrasse supérieure. Ces trois spatialisations deviennent, sans établir de schéma récurrent, le cadre de trois comportements envisageant la cour Marly de manière différente. Le premier est une attitude de découverte rapide, le deuxième est une progression à travers les collections du musée, la cour étant une des salles à visiter qui permet d'accéder à la suite de la visite, le troisième fait de la cour un lieu à part, un espace parcouru

de long en large qui n'aboutit pas sur une suite de visite des collections de sculpture française mais sur un retour au rez-de-chaussée de la cour, donc sur ses pas.

Ces attitudes se retrouvent à tous les niveaux de la cour, bien que les parcours restant au rez-de-chaussée soit évidemment plus du type découverte rapide que ceux menant jusqu'à la terrasse supérieur, un peu plus actifs.

Tableau 3.6 : répartition des parcours observés le jour et la nuit suivant l'étage de l'observation

	JOUR	NUIT
Rez-de-chaussée	16%	26%
Terrasse intermédiaire	11%	25%
Terrasse supérieure	73%	49%

Ce tableau permet de mieux comprendre la répartition des parcours observés suivant l'étage mais aussi le moment de l'observation.

Les observations réalisées la nuit se partagent plus entre rez-de-chaussée, terrasse intermédiaire et terrasse supérieure tandis que les observations de la journée sont surtout concentrées à la terrasse supérieure.

Ainsi, les visiteurs de nuit ne ressentent pas forcément le besoin de monter jusqu'en haut pour visiter la cour, peut-être ne veulent-ils pas poursuivre leur visite par les salles adjacentes de la terrasse supérieure.

Les activités répertoriées sont avant tout des regards (autour de soi, en l'air ou encore aux œuvres), de l'intérêt pour les textes, des interactions avec les accompagnateurs, des prises de photographie. Les regards dirigés vers le plan du Louvre ont également été notés comme indicateurs d'une recherche d'orientation qui peut, à forte répétition, indiquer des parcours de personnes cherchant leur chemin.

Les arrêts ont également été comptabilisés comme preuve d'intérêt pour une œuvre, un texte, ou le lieu.

Après ces remarques générales, l'analyse des observations va se poursuivre en un premier lieu par la séparation entre rez-de-chaussée, terrasse intermédiaire et centrale ainsi que terrasse supérieure.

Pour illustrer ces parcours des schémas de déplacement dans la cour Marly ont été réalisés à partir du plan de la salle donné par l'analyse experte. Le logiciel libre Inkscape a permis de réaliser ces modèles en superposant à la fois les parcours sous formes de lignes bleues, les plus épaisses représentant les parcours les plus empruntés, mais aussi les arrêts sous forme de points de couleur. Ainsi, suivant l'échelle chromatique, un point jaune représente un seul arrêt à un point donné tandis que plus la couleur monte vers le rouge, plus les arrêts sont nombreux à un même point. Le même système est utilisé pour les œuvres, les plus regardées ayant une pastille superposée de couleur rouge et les moins regardées une jaune. Celles n'ayant pas de pastilles ne sont apparemment pas regardées.

Rez-de-chaussée

Les parcours les plus courts, spatialement parlant, sont ceux restant au rez-de-chaussée qu'il n'est pas réellement possibles de considérer comme une vraie visite de la cour. Il s'agit plutôt d'un aperçu, d'un regard rapide et parfois d'un échange d'impression avant de continuer son programme de visite.

Les visiteurs qui s'arrêtent au rez-de-chaussée et ne pénètrent pas plus avant dans la cour adoptent globalement deux attitudes. Certains entre par une des arcades, font un arrêt un peu après l'entrée, regardent autour d'eux puis ressortent par le même chemin. D'autres entrent par une arcade, s'engagent dans la cour et ressortent par l'arcade située à l'autre bout, ils traversent ainsi de part en part le rez-de-chaussée. Dans les deux cas, il s'agit d'une entrée rapide dans la cour, certainement mue par la curiosité.

En journée, les visiteurs sont au nombre de 11 à traverser le rez-de-chaussée et de 6 à ressortir par la même arcade après une légère avancée dans la salle. Sur ce nombre, la plupart des visiteurs ne restent qu'entre 1 et 2 mn dans la salle exception faite de 2 visiteurs qui se sont assis et ont donc passé plus de temps, 20 mn (une femme seule et un couple), ainsi que d'un couple de visiteurs qui passe 4

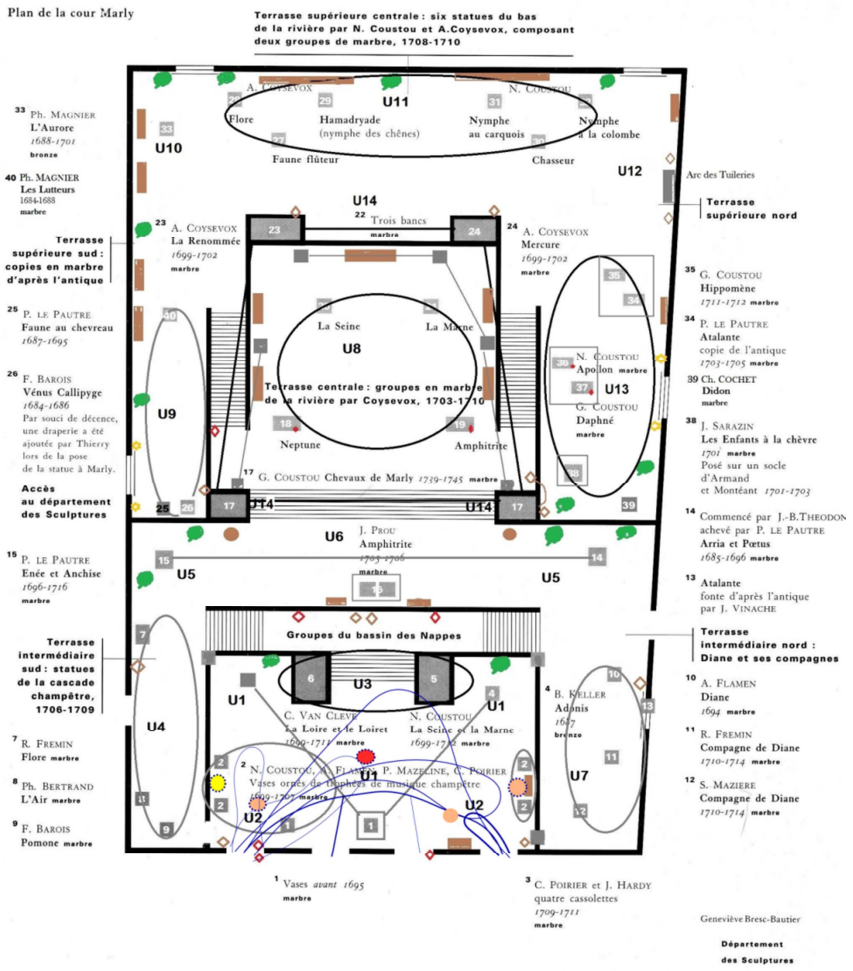
mn dans la salle et s'avance jusqu'aux escaliers pour observer l'œuvre n°5, *La Seine et la Marne*.

Tableau 3.7 : nombre d'actions observées au rez-de-chaussée pendant la journée et la nuit classées selon leur type

Répartition des actions au rez-de-chaussée		
	Jour	Nuit
Regards autour de soi	16	22
Regards en l'air	9	16
Interaction	9	13
Regards au plan/dépliant	8	10
Arrêts	4	22
S'assoit	3	1
Photographie	8	13
Lit un panneau ou un cartel	2	1
Tourne autour de l'œuvre	0	0
Regards aux œuvres	2	2
TOTAL	61	100

Ce tableau permet de dégager les actions les plus effectuées le jour et la nuit et les éventuelles différences. Ainsi, l'action la plus effectuée la journée est de regarder autour de soi, sans point d'attention vraiment déterminable. Cette action est elle aussi élevée la nuit tout comme les arrêts. Globalement, les visiteurs de nuit apparaissent comme plus actifs que ceux du jour, ce qui paraît logique étant donné que cela représente 26% des parcours observés la nuit contre seulement 16% de ceux observés le jour.

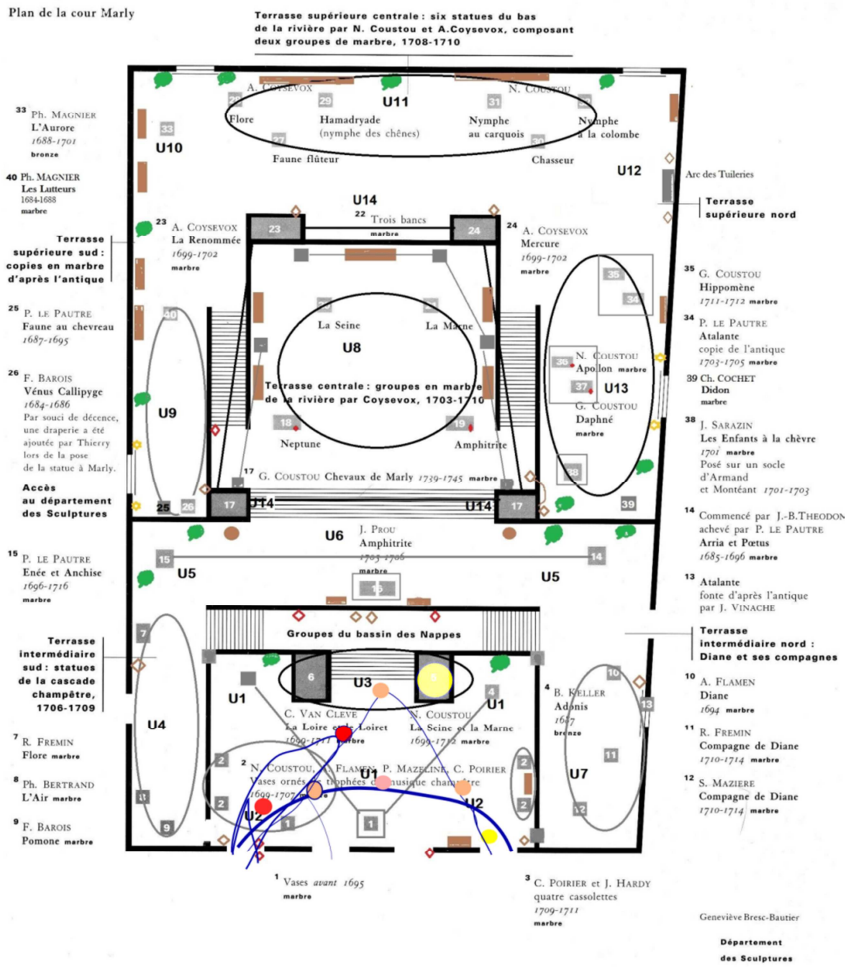
Figure 3.2 : modélisation des parcours de visiteurs au rez-de-chaussée de la cour et de leurs arrêts pendant la journée



Cette modélisation montre que lors des parcours du rez-de-chaussée de la cour, les visiteurs de jour effectuent la plupart de leurs activités dans l'unité 1, celle des sculptures d'agréments. Elle correspond en fait à l'entrée immédiate dans la salle et donne une vue d'ensemble sur l'espace ainsi que sur les deux groupes sculptés de l'escalier. Il s'agit du meilleur point de vue dans un rapport d'optimisation du temps consacré à la visite.

En nocturne, 10 visiteurs ont été observés traversant le rez-de-chaussée et 15 ressortant assez rapidement par la même arcade. Parmi ces observations, 22 ont duré entre 1 et 2 mn et uniquement 3 de 3 à 5 mn.

Figure 3.3 : modélisation des parcours de visiteurs au rez-de-chaussée de la cour et de leurs arrêts pendant la nuit



Cette modélisation des parcours des visiteurs de nuit et de leurs nombre d'arrêts montre que les visiteurs de nuit parcourent plus que ceux du jour les unités 2 et 3 et que leurs arrêts sont plus fréquents, non seulement pour permettre aux visiteurs de prendre des photographies mais aussi pour observer autour d'eux. Le point focal du rez-de-chaussée semble toutefois rester le même, une avancée vers le milieu donnant un point de vue général de la salle.

Ainsi, la journée les visiteurs auront apparemment plus tendance à traverser le rez-de-chaussée tandis que la nuit, ils auront plutôt l'envie de pénétrer un peu plus en avant dans la cour sans toutefois la traverser, juste pour avoir un point de vue d'ensemble avant de s'en aller. Les visiteurs de nocturne feront plus d'arrêts dans la cour, plus longs qu'en journée, et prendront aussi plus de photos, ils regarderont

plus souvent autour d'eux ou en l'air et interagiront plus avec leurs compagnons. En revanche, il y aura une moindre attention apportée aux œuvres ou aux textes et aucun visiteur ne prendra le temps de s'assoir. Cela pourrait dénoter une plus grande fatigue des visiteurs de journée mais aussi, peut-être, une moindre importance de ces informations pour les visiteurs.

De jour et de nuit, les parcours se cantonnant au rez-de-chaussée sont rapides et légers, ils demandent peu d'attention aux visiteurs et permettent d'avoir une vue globale de la cour Marly. Ils représentent 17% des observations réalisées la journée et 25% de celles réalisées la nuit. Ces parcours semblent donc plus présents pendant les nocturnes.

Les regards sur le plan du musée, fréquents, ainsi que la rapidité des parcours laissent penser que la cour est suffisamment attirante de jour ou de nuit pour que les visiteurs y pénètrent sans toutefois déroger à leur programme de visite.

S'il y a de nombreuses photographies prises de jour et de nuit dans toutes les unités du rez-de-chaussée, elles sont plus nombreuses la nuit et sont toujours faites en direction du reste de la cour et des sculptures de l'unité 3. Les activités exécutées sont variées, outre la photographie, les visiteurs regardent autour d'eux (c'est l'activité la plus répandue le jour) mais aussi leur plan, des œuvres ou encore interagissent. Les arrêts et les regards en l'air sont les activités les plus effectuées de nuit, et ce dans toutes les unités. Cela pourrait dénoter une attitude de curiosité envers les œuvres de la cour qui ne semble pas assez forte chez les visiteurs pour déboucher sur une exploration plus poussée de la cour. L'impact architectural et lumineux de la salle est donc suffisant pour attirer des visiteurs, les détournant d'un programme de visite qu'ils reprennent aussitôt leur curiosité assouvie et leurs souvenirs photographiques collectés.

Étant donné les actions effectuées, la rapidité des parcours et le fait qu'ils ne servent globalement qu'à « jeter un œil » dans la salle, il semble que ces parcours puissent dès lors se rapporter au type du parcours touristique. En effet, ils s'agit d'une visite assez peu attentive aux arrêts rares, les visiteurs ne lisent pas beaucoup les informations et leur trajectoire de visite est plutôt courte. Les études mentionnées considèrent ce parcours comme étant celui d'un visiteur non familier

des musées qui s'intéresse aux informations pratiques, simples et concises. Ils cherchent ce qui est le plus important et le plus célèbre dans le musée. Ils visitent souvent pendant leurs déplacements touristiques et associent donc le musée aux vacances et aux voyages. Les musées sont alors perçus comme des endroits offrant des informations sur la culture et le patrimoine d'un lieu précis. Toutefois, ce parcours de type touristique semble pouvoir également être le fait d'autres visiteurs qui n'ont pas prévu à la base de visiter cette partie du musée mais s'y sentent attirés. En tout cas, il s'agit d'un parcours léger qui entraîne peu d'implication de la part des visiteurs.

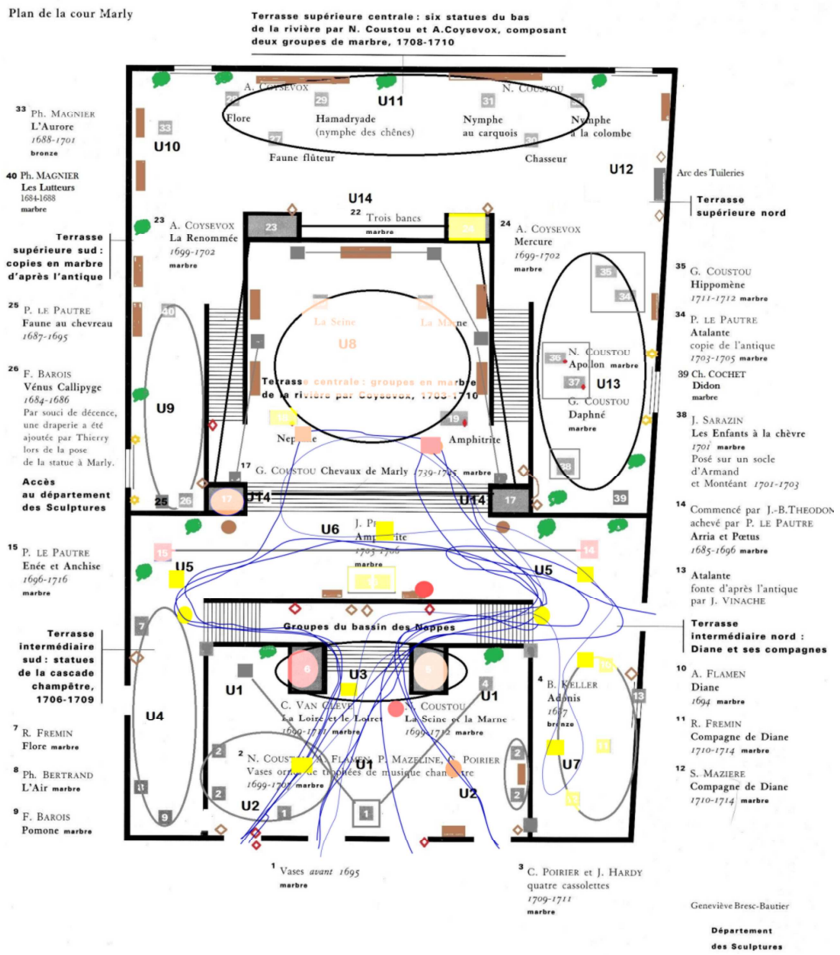
Terrasse intermédiaire

Il semblerait que le parcours de type touristique puisse aussi se retrouver sur la terrasse intermédiaire principalement pendant la journée. D'ailleurs, les observations semblent montrer l'existence de deux parcours s'arrêtant à la terrasse intermédiaire. L'un, pratiquement uniquement observé en nocturne, voit les visiteurs sortir de la cour par la porte de la terrasse intermédiaire, d'un pas assuré. L'autre, observé jour et nuit, voit les visiteurs revenir sur leurs pas, c'est-à-dire qu'arrivés au rez-de-chaussée, ils montent la volée de marche jusqu'à la terrasse intermédiaire, regardent autour d'eux puis redescendent par le même escalier pour ressortir de la salle par les arcades du rez-de-chaussée. Parmi ces visiteurs, certains utilisent à de nombreuses reprises leur plan du Louvre, dépliant gratuit obtenu à l'entrée du musée. Il est donc possible que ces personnes cherchent à s'orienter dans le musée et se rendent compte qu'ils ne sont pas sur la bonne route. Ils peuvent alors sortir soit par une porte de la terrasse intermédiaire, soit par le rez-de-chaussée, rebroussant complètement chemin.

Cela n'empêche pas ces visiteurs de découvrir le lieu, ils prennent leur temps, jour ou nuit, puisque la plupart restent près de 10 mn dans la salle, regardent les œuvres, lisent les cartels et les documents d'aide à la visite…, en plus de leur plan qui leur demande de fréquents arrêts souvent prolongés. Il s'agit d'une exploration curieuse de la salle, comportement observable chez les visiteurs de jour (5 observations) comme de nuit (6 observations), qui dénote une visite antérieure de

cette salle ou du moins, un manque d'habitude. Il est tout de même à noter que, parmi les visiteurs qui reviennent sur leur pas, ceux de la nocturne se montrent plus actifs que ceux du jour qui semblent chercher une vision rapide de la cour en s'attachant aux œuvres les plus imposantes.

Figure 2 : modélisation des parcours de visiteurs à la terrasse intermédiaire de la cour et de leurs arrêts pendant la journée



Cette modélisation montre les parcours empruntés par les visiteurs de jour ainsi que leur nombre d'arrêts. Ces visiteurs passent principalement du temps à s'arrêter pour regarder leur plan mais cela ne les empêche pas de regarder au passage quelques œuvres se dressant sur leur chemin et de lire quelques cartels, principalement dans l'unité 6, qui est encore une fois l'unité centrale dans l'axe de la cour permettant une vision à 360 degrés. Les regards semblent surtout se concentrer sur *La Seine et la Marne* (5).

En nocturne, les visiteurs s'arrêtent plus souvent et explorent un peu plus la terrasse intermédiaire, regardent plus d'œuvres, dans une découverte plus poussée. Parmi ces visiteurs, certains pénètrent sur la terrasse centrale (3 observations en journée et 4 la nuit) avec les mêmes attitudes et parcours que ceux décrits ci-dessus. En journée, il s'agit donc d'une découverte de la salle effectuée au maximum sans avoir à s'avancer plus dans la cour, les visiteurs s'arrêtant à l'entrée de la terrasse centrale, au niveau de *Neptune* et *Amphitrit*e. Il y a de nombreux regards aux œuvres et beaucoup de lecture de cartels. La nuit, les visiteurs s'aventurent plus en avant dans l'exploration de la terrasse centrale et ne s'arrêtent pas seulement aux premières œuvres sculptées. Ils prennent d'ailleurs plus de photographies que la journée.

Tableau 3.8 : nombre d'actions observées à la terrasse intermédiaire pendant la journée et la nuit classées selon leur type

Répartition des actions à la terrasse intermédiaire		
	Jour	Nuit
Regards autour de soi	33	49
Regards en l'air	18	24
Interaction	16	34
Regards au plan/dépliant	11	16
Arrêts	17	27
S'assoit	4	6
Photographie	1	14
Lit un panneau ou un cartel	9	7
Tourne autour de l'œuvre	0	1
Regards aux œuvres	24	22
TOTAL	133	200

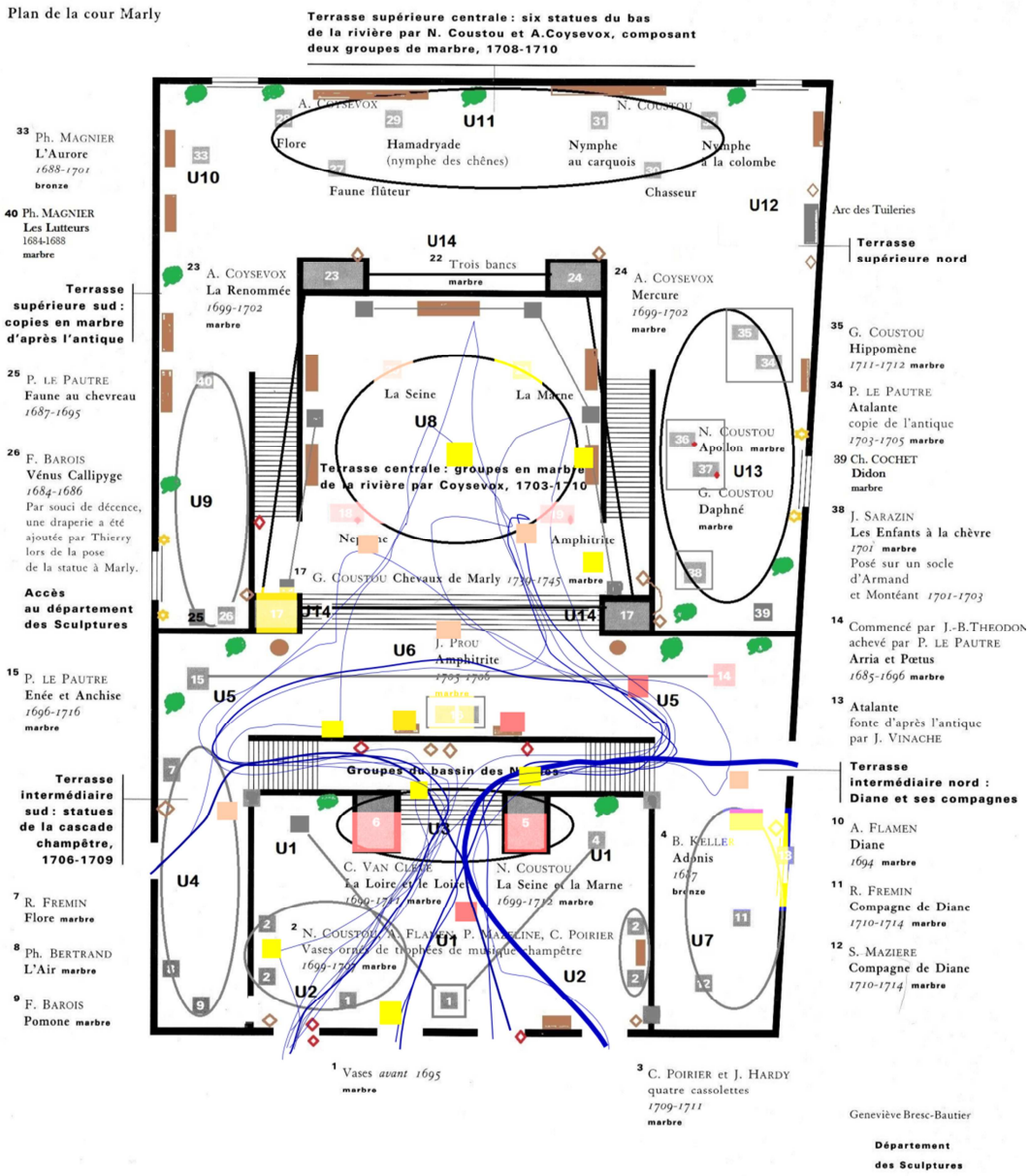
Cette répartition permet de mettre en évidence que les visiteurs de nuit sont plus actifs que ceux de la journée à la terrasse intermédiaire, ils sont aussi plus nombreux. En effet, les parcours de la terrasse intermédiaire représentent 25% de l'ensemble des parcours observés de nuit contre 11% de ceux observés la journée.

Que ce soit le jour ou la nuit, les actions semblent se répartir suivant la même échelle. Les plus effectuées sont toujours les regards autour de soi et sur les œuvres, suivies par les regards en l'air et les arrêts. Là où une différence semble se marquer entre jour et nuit, c'est au niveau des interactions et des photographies

qui sont véritablement plus nombreuses la nuit. L’ensemble de la cour semblerait avoir un impact plus marqué sur les visiteurs de nuit qui ressentent le besoin de s’exprimer et veulent conserver une trace de leur passage. Les visiteurs de jour, eux, semblent plus attirés par les œuvres et leur découverte puisque, proportionnellement, ils regardent plus les œuvres que les visiteurs nocturnes et lisent plus les textes d’exposition, comme observé préalablement au rez-de-chaussée.

Le parcours caractéristique des nocturnes dénote une bonne connaissance du lieu et des œuvres puisque, non seulement ces visiteurs foncent vers la sortie de la terrasse intermédiaire, mais encore ils prêtent peu d’attention à ce qui les entoure. Cela pourrait correspondre à des visiteurs plus habitués de la cour et du musée que ceux du jour et donc, possiblement, à des visiteurs plus assidus.
Ce parcours peut correspondre au type reconnu dans les études comme celui des habitués et des professionnels qui possèdent suffisamment de compétences artistiques pour essayer d'avoir une vision globale des collections. Il s'agit d'un visiteur possédant des connaissances solides en histoire de l’art, qui s’arrête devant un certain nombre d’œuvres, les examine en variant les angles de vue, il peut revenir sur ses pas mais lit rarement les informations. Sa trajectoire est directe puisqu'il a un but précis de visite et qu'il connait l'organisation du musée, il sait donc où aller et quoi faire pour atteindre son objectif. Ce type de visiteurs peut regarder d'autres choses sur sa route mais reste principalement concentré et passe du temps sur ce qui l’intéresse avant de quitter le musée une fois satisfait. Il préfère ainsi visiter les musées seul ou avec des personnes partageant ses intérêts et surtout sélectionne ce qui va retenir son attention et pour combien de temps.
Il s’agit de 11 observations dont l’activité principale est de promener son regard distraitement. Seules les œuvres 6 (*La Loire et le Loiret*) et 5 (*La Seine et la Marne*) qui ponctuent l’escalier, sont véritablement regardées.

Figure 3.4 : modélisation des parcours de visiteurs à la terrasse intermédiaire de la cour et de leurs arrêts pendant la nuit



Cette modélisation permet de visualiser les parcours empruntés sur la terrasse intermédiaire pendant la nuit ainsi que le nombre d'arrêts et de regards portés aux œuvres.

De nuit, l'unité 3 est le théâtre d'une majorité d'activités diverses. Les visiteurs de jour regardent plus souvent en l'air et plus d'œuvres tandis que ceux de la nuit prennent plus de photographies. Parmi ces parcours, quelques visiteurs vont jusqu'à la terrasse centrale mais pas au-delà. Les actions qu'ils effectuent sont des

arrêts leur permettant de regarder les œuvres, surtout dans l'unité 8 qui représente la terrasse centrale. L'arrivée dans cette partie de la cour semble donc relancer l'activité des visiteurs. Les visiteurs de nuit semblent prendre plus leur temps dans cette partie. Ils effectuent également plus de regards en l'air, de photographies et interagissent plus entre eux

Ces parcours s'arrêtant à la terrasse intermédiaire sont majoritairement observés en nocturne, puisqu'il s'agit de 20% des observations de nuit contre seulement 8% de celles du jour. Ils montrent que les visiteurs, de jour comme de nuit, sont actifs dans l'unité 3 où, surtout de nuit, les groupes sculptés du bassin des Nappes attirent les regards et quelques arrêts un peu plus long que la moyenne, c'est-à-dire plus de cinq secondes. La journée, les œuvres des unités 3 et 5 reçoivent un bon partage des regards même si ce sont uniquement les cartels de *La Seine et la Marne* (5) et d'*Arria et Poetus* (14) qui sont lus. La nuit, les unités 3 et 7 concentrent les activités, *La Seine et la Marne* (5), *Amphitrite* (16) et *Arria et Poetus* (14) sont plus regardées que pendant la journée.

Les points d'attention semblent donc globalement les mêmes entre jour et nuit même si le regard des visiteurs de nocturne semble scanner un peu plus la pièce dans la répartition spatiale des œuvres regardées. Les parcours observés s'arrêtant à la terrasse intermédiaire montrent que les points d'intérêt se situent dans les unités 3 et 5 principalement. Les sculptures qui y sont présentées sont toutes imposantes.

Ces parcours permettent aux visiteurs de regarder plus d'œuvres que ceux s'arrêtant au rez-de-chaussée et semble les inciter à lire plus de cartels, jour et nuit confondus. Des différences se notent dans la compréhension globale de la salle, les visiteurs de nuit semblent mieux s'y repérer et ne pas se laisser happer uniquement par l'axe de vision central. En effet, certains regards passent rapidement sur les ailes droite et gauche de la terrasse intermédiaire.

Pour résumer le comportement des visiteurs parcourant la terrasse intermédiaire, lorsqu'ils entrent par le rez-de-chaussée, ils sont attirés par ce qu'ils voient et montent jusqu'à la terrasse intermédiaire pour avoir une meilleure vue puis ils

redescendent ou sortent de la pièce, n'ayant pas l'envie ou l'intention de visiter la cour. La montée à la terrasse intermédiaire semble une sorte de parenthèse dans leur parcours général de visite.
Il est possible d'interpréter ce comportement comme une velléité d'avoir une vue d'ensemble de la salle qui permet aux visiteurs de saisir plus rapidement la thématique de l'espace.

Terrasse supérieure
Les parcours atteignant la terrasse supérieure prennent une configuration semblable à ceux de la terrasse intermédiaire, il y a ceux qui redescendent au rez-de-chaussée et ceux qui sortent de la salle par une des quatre portes du haut de la cour Marly poursuivant la visite. Parmi ceux-ci, certains traversent la terrasse supérieure d'un bout à l'autre, d'autres restent d'un seul côté de cette terrasse, voire de la salle, en sortant par la porte qui se retrouve en face d'eux à la sortie de l'escalier.
Comme lors des observations se limitant aux étages inférieurs, les visiteurs regardent fréquemment leur plan et autour d'eux pour s'orienter.
Les activités se déroulent beaucoup dans l'unité 3 pour la journée et dans l'unité 9 pour la nuit. Les visiteurs de nuit interagissent plus avec les autres et avec les œuvres que ceux de la journée.
Les parcours atteignant la terrasse supérieure ne sont pas forcément plus longs que ceux observés sur les autres parties de la cour, la nuit, les parcours les plus fréquents ne dépassent pas 2 mn bien que les parcours entre 5 et 10 mn augmentent sensiblement. En journée, les visites semblent un peu plus longues, puisqu'elles durent entre 3 et 5 mn et pour un certain nombre entre 5 et 10 mn.
Les visites de nuit paraissent donc être plus rapides. Cela pourrait encore une fois indiquer des visiteurs avertis.

La plus grande partie des parcours observés montent jusqu'à la terrasse supérieure.

Les parcours sont globalement actifs, les visiteurs regardent beaucoup autour d'eux, la salle et les œuvres. Ils s'arrêtent fréquemment, interagissent, lisent et regardent les œuvres. Il faut tout de même noter que les visiteurs observés pendant la journée sont plus actifs que ceux de la nuit. Ils prêtent plus d'attention à leur environnement mais aussi aux œuvres et lisent plus les textes de salle. En revanche, les visiteurs de la nuit tournent trois fois plus autour des sculptures, peut-être parce que les ombres portées les incitent à découvrir la face cachée des sculptures, du modelé.

Parmi ces parcours de la terrasse supérieure, il est intéressant de remarquer que les pauses sont fréquentes, beaucoup de visiteurs profitent d'une place libre sur un banc pour s'asseoir. La visite de jour paraît plus fatigante puisque plus de visiteurs ressentent le besoin de s'asseoir.

La plus grande partie des observations réalisées sur la terrasse supérieure montrent des parcours traversant toute la terrasse, de part en part. Les autres parcours empruntés sont ceux se bornant à la découverte d'un seul côté de la cour, de haut en bas, et ceux revenant sur leur pas, au rez-de-chaussée.

Tableau 3.9 : nombre d'actions observées pendant les parcours menant à la terrasse supérieure pendant la journée et la nuit classées selon leur type

Répartition des actions des parcours menant à la terrasse supérieure		
	Jour	Nuit
Regards autour de soi	252	206
Regards en l'air	86	82
Interaction	118	119
Regards au plan/dépliant	58	37
Arrêts	198	172
S'assoit	16	12
Photographie	49	34
Lit un panneau ou un cartel	88	62
Tourne autour de l'œuvre	5	15
Regards aux œuvres	253	225
TOTAL	1123	964

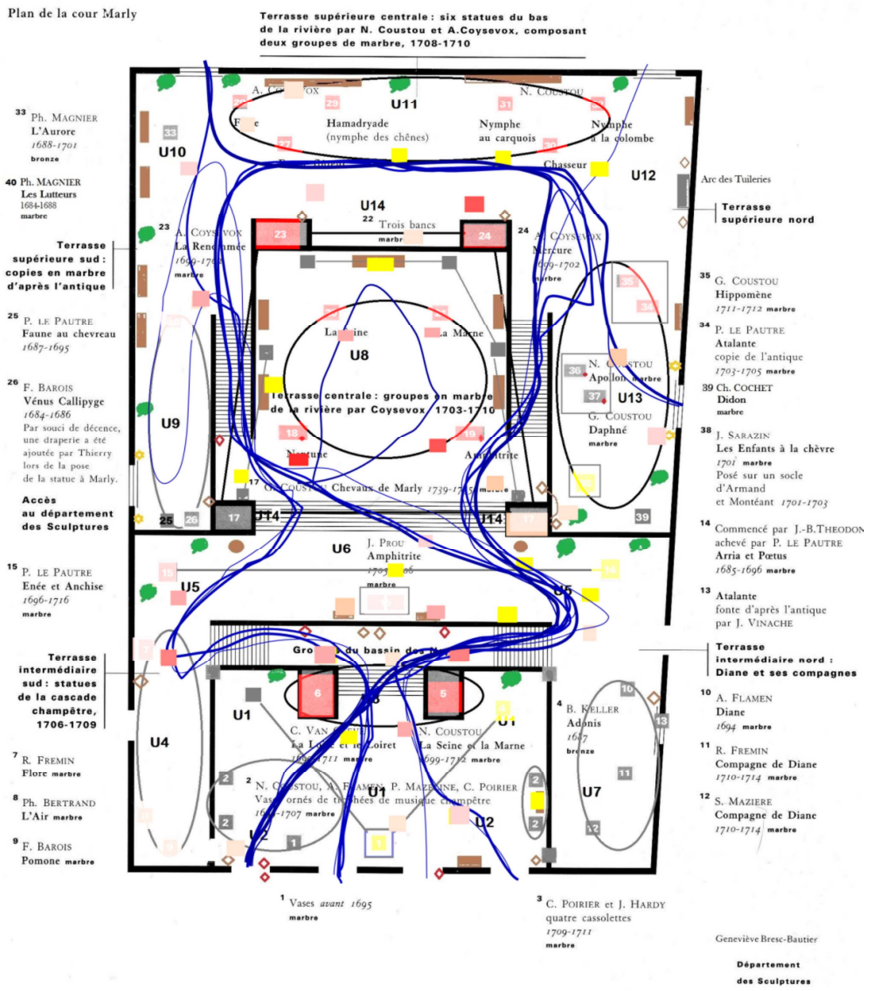
La première information que donne ce tableau de répartition est que la totalité des actions réalisées de jour et de nuit est bien supérieure à celles des parcours menant au rez-de-chaussée et à la terrasse intermédiaire réunies. Les visiteurs effectuant

ce parcours menant à la terrasse supérieure sont donc plus actifs que ceux des autres parcours, ce qui paraît logique étant donné que plus d'espace d'exposition est parcouru offrant plus d'occasions d'activité.

Le deuxième point important montré par ce tableau est que, contrairement aux autres parcours, les visiteurs de jour s'approprient plus ce parcours que ceux de la nuit. En effet, non seulement les visiteurs de jour sont plus nombreux à faire ce parcours puisqu'il représente 73% de la totalité des observations contre 49% de celles de la nuit, mais encore ils sont plus actifs.

De même que pour les parcours précédents, les actions les plus observées sont les regards autour de soi et aux œuvres, de jour et de nuit, suivies par les arrêts, les interactions et les regards en l'air. Là où se marque une différence entre jour et nuit c'est au niveau des textes d'exposition lus qui sont plus nombreux la journée et des interactions, proportionnellement plus nombreuses la nuit. Cela semble confirmer que la visite de jour est plus axée sur la découverte des œuvres tandis que celle de nuit serait plus centrée sur la socialisation.

Figure 3.5 : modélisation des parcours de visiteurs à la terrasse supérieure de la cour et de leurs arrêts pendant la journée

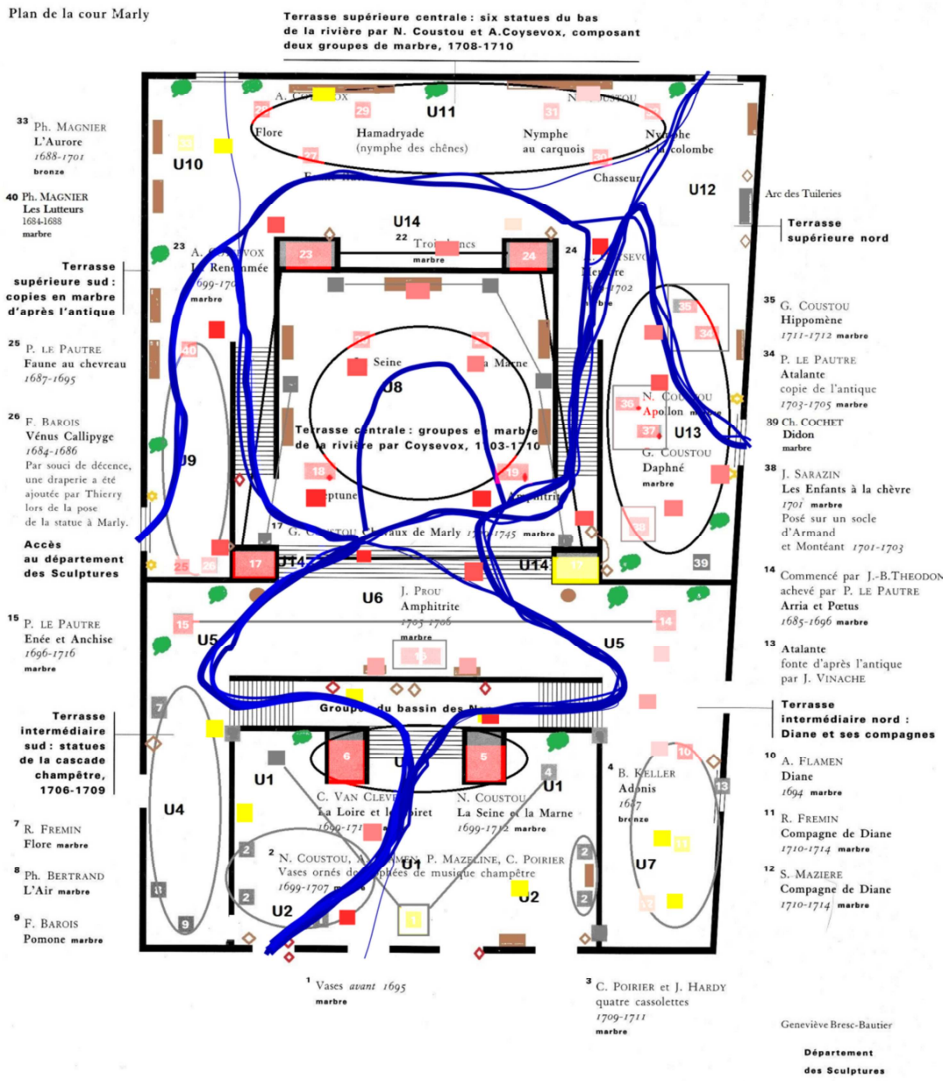


Dans cette modélisation des parcours des visiteurs de jour, il est possible de remarquer une forte activité dans les unités 8, 3 et 11. Les visiteurs y regardent plus autour d'eux, en l'air, interagissent et utilisent leur téléphone, regardent les œuvres et les cartels, s'arrêtent pour lire et regarder leur plan.

Cette attitude pourrait correspondre au type de l'expérience sociale, le but de ces visiteurs est d'avoir une bonne expérience sociale. Ils sont donc souvent accompagnés, ont des idées sur ce qu'il est intéressant d'aller voir et s'engagent dans de nombreuses interactions avec leur groupe. Ainsi, ils peuvent passer bien plus de temps à parler et bavarder avec leurs compagnons qu'à regarder les objets, et ne restent pas longtemps devant les œuvres, mais c'est ce qu'ils sont venus chercher au musée. Leur trajectoire peut paraître arbitraire, hasardeuse bien qu'elle

soit décidée. Le musée est alors un moyen de passer du temps avec d'autres personnes. Ici, la cour Marly leur permet de pouvoir dériver leur attention des « chefs d'œuvre » du musée vers leurs accompagnateurs. Comme cela a été vu dans les entretiens, il s'agit d'un lieu de repos et de détente, les visiteurs s'y assoient d'ailleurs fréquemment.

Figure 3.6 : modélisation des parcours de visiteurs à la terrasse supérieure de la cour et de leurs arrêts pendant la nuit



Cette modélisation des parcours de nuit indique, elle aussi, que les visiteurs de nuit sont actifs dans les unités 3, 8 et 11 où ils regardent beaucoup autour d'eux et aussi les œuvres, tout comme la journée. Toutefois, les parcours de visite les

entraînent également à s’intéresser aux unités 9, 13 et 14 ainsi que, dans une moindre mesure, aux unités 5 et 7.

Les parcours traversant la terrasse montrent souvent des regards en l’air, des regards aux œuvres et font le tour des œuvres. Ils s’assoient de temps en temps.

De plus, lors des parcours qui ramènent les visiteurs au rez-de-chaussée après avoir atteint la terrasse supérieure, ce sont les visiteurs de la nuit qui sont les plus actifs, ils effectuent un tour de la salle plus poussé.

Avec ce que les visiteurs ont pu dévoiler au cours des entretiens et les informations révélées par les observations, il est possible de dire que ces parcours nocturnes sont en lien, en plus de l’expérience sociale, avec le type de l'émotion. Les visiteurs de cette catégorie de parcours recherchent une expérience sensorielle et émotive satisfaisante, ils ne retiennent que certains éléments avec lesquels ils se sentent en résonance. Il s'agit souvent du modèle de communion avec l'œuvre qui est ici recherché, la lecture des informations n'est donc que secondaire. Encore une fois, il peut s'agir de visiteurs fréquents, surtout dans la recherche de la satisfaction esthétique, mais aussi de visiteurs occasionnels lorsqu'ils s'attendent avant tout à être dépaysés par leur visite en accord avec une vision romantique du lieu. Cela est bien sûr vrai également pour certains parcours de jour mais dans une bien moindre mesure ; le repos et l’expérience sociale prennent le pas.

Les parcours de la terrasse supérieure sont plus fréquents la journée puisqu’ils représentent 77% des observations de jour contre seulement 49% de celles de la nuit.

En majorité, les visiteurs qui sortent de la cour Marly pour continuer la visite par les portes de la terrasse supérieure sont plus actifs en journée tandis que ceux qui redescendent au rez-de-chaussée après avoir fait un tour de la salle sont plus actifs pendant la nuit. Peut-être que la journée, la cour Marly s’intègre à un parcours de visite précis qui se prolonge dans les salles attenantes tandis que pendant les nocturnes, les visiteurs pénètrent dans la cour Marly pour elle-même, pour son ambiance peut-être et son éclairage.

Aucun de ces parcours de visite ne semble correspondre au type dit de l'apprentissage, qui peut être le fait de visiteurs fréquents du musée aussi bien que de visiteurs occasionnels avec une visite consciencieuse et longue où il y a beaucoup d'arrêts. Ce type de visite produisant de la fatigue muséale, il n'est pas rare qu'un visiteur commence sa visite ainsi et la termine selon le type du touriste. Les visiteurs fréquents auront tout de même tendance à porter une attention moins systématique et plus sélective sur les œuvres présentées. Il semble donc que la cour Marly, peut-être parce qu'elle expose des sculptures ou bien de par sa nature même de cour extérieure recouverte, ne soit pas le lieu d'une visite fortement marquée par une recherche de connaissances.

Visiteurs observés

Les observations une fois regroupées donnent des informations sur le temps passé dans la salle, souvent court.

Tableau 3.10 : durée de la visite de la salle toutes observations confondues

Moyenne = **7,07**
Médiane = **4,00**
Min = **1** Max = **59**

	Nb	% cit.
Moins de 10	**153**	**80,5%**
De 10 à 19	**17**	**8,9%**
De 20 à 29	**2**	**1,1%**
De 30 à 39	**16**	**8,4%**
De 40 à 49	**1**	**0,5%**
50 et plus	**1**	**0,5%**
Total	**190**	**100,0%**

La majorité des observations ne dépasse pas les 10 minutes et en fait, la plupart ne dure qu'entre 1 et 5 mn, de jour ou de nuit. La cour Marly n'est donc pas une salle du Louvre qui entraîne une visite assidue, ce qui est corroboré par les faibles index d'attraction des œuvres et le peu de textes lus, surtout en nocturne.

Tableau 3.11: répartition de la durée de la visite le jour et la nuit

	jour	noct urne	**Total**
Moins de 10	**49,7%**	**50,3%**	**100,0%**
De 10 à 19	**52,9%**	**47,1%**	**100,0%**
De 20 à 29	**50,0%**	**50,0%**	**100,0%**
De 30 à 39	**37,5%**	**62,5%**	**100,0%**
De 40 à 49	**100,0%**	**0,0%**	**100,0%**
50 et plus	**100,0%**	**0,0%**	**100,0%**
Total	**49,5%**	**50,5%**	**100,0%**

p = **69,3%** ; chi2 = **3,04** ; ddl = **5** (**NS**)
La relation n'est pas significative.
Répartition en 6 classes de même amplitude

La majorité des observations ont duré moins de 10mn et il existe peu de différences si ce n'est pour les observations longues, celles entre 30 et 39 mn sont plus fréquentes le soir mais celles de 40 mn à 1h n'ont eu lieu que le jour. La grande majorité des visiteurs passe donc relativement peu de temps dans la cour Marly. Les personnes passant beaucoup de temps dans la salle se sont toutes assises à un moment ou à un autre.

Ce n'est donc pas dans le temps passé dans la salle que se trouve la différence de perception de la cour Marly et le changement possible de mode d'appréhension de l'exposition n'a, apparemment, pas d'effet sur le temps que les visiteurs y consacrent.

Les observations ne sont pas les seules à pouvoir apporter des informations sur le mode de perception de l'exposition. Les discours permettent également d'y voir plus clair. En effet, ces indications sur les parcours des visiteurs et sur leur mode de perception de la cour Marly peuvent se rapprocher des analyses sur le sentiment esthétique réalisées par Genette et Panofsky abordées dans le premier chapitre de la thèse.

L'idée principale est qu'une œuvre d'art entraîne une compréhension en plusieurs étapes. Tout d'abord vient l'impact esthétique de l'œuvre, son appréciation purement formelle, c'est la perception primaire de l'œuvre. Vient ensuite la

volonté de faire sens. Les observateurs vont alors rechercher des informations à la fois dans leurs connaissances préalables et dans l'environnement direct de l'œuvre, par exemple les textes d'une exposition. Cette réévaluation de l'œuvre peut parfois changer du tout au tout l'avis préalable que l'observateur avait formé sur la première impression.

Il a été supposé que la visite de nuit supporterait plus facilement ce type de perception primaire des œuvres et que la perception secondaire plus construite serait moins importante qu'en journée. Les comportements des visiteurs dans la salle semblent corroborer cette assomption mais les éléments de réponse à cette hypothèse se trouvent dans l'analyse des discours des visiteurs.

Les axes d'étude sont les discours des visiteurs réalisés sur les œuvres et le repérage du champ lexical lié aux sens et aux sensations.

Étant donné que Genette, à la suite de Panofsky, a identifié deux grandes étapes engageant l'appréciation esthétique, celle de l'apparence et donc pleinement des sensations et la deuxième de l'ordre du cognitif, l'analyse des discours sera effectué selon ces deux catégories.

Dans la cour Marly, le rapport à l'œuvre semble devoir se faire à travers sa contextualisation. Comme mentionné au préalable, il convient de rappeler que la muséographie cherche à donner l'impression grandiose d'un jardin de sculpture royal.

Dans ses recherches, Chamberland (1991) a mis à jour de multiples manières de contextualiser un objet. Les catégories qui nous intéressent plus particulièrement sont l'ambiance, l'aura émotionnelle, l'identification, la description, les séquences d'interactions et les comparaisons de contextes.

L'ambiance aide les visiteurs à former des impressions, souvent globales, qui leur permettent d'unifier les éléments d'un décor. Ces impressions seront pour la plupart du temps reliées à la détente ou au dépaysement. « L'ambiance n'est pas étrangère à l'état affectif du visiteur et elle met assez rapidement ce dernier en contact avec son univers symbolique personnel. » (Chamberland, 1991, p.297). Dans les discours des visiteurs interrogés dans la cour Marly, ce recours à

l'ambiance pour contextualiser l'exposition est très fréquent, il aborde le calme, la lumière et l'impression d'être à l'extérieur, surtout en journée.

> « Et puis même ça donne un aspect de…en fait on a l'impression d'être dans une pièce, là c'est une pièce intérieur parce qu'elle est couverte mais en fait on a l'impression d'être dans une pièce d'extérieur, limite y aurait pas de toit ce serait pareil, j'ai envie de dire. On a l'impression d'être dans un jardin intérieur ou un peu une pièce type atrium central, non couverte. » (Homme, 25 ans, jour)

L'aura émotionnelle intervient quand les visiteurs entrent en contact avec leurs émotions à la vue d'un objet.

> « Je ne suis pas très sculpture, je suis impressionnée que ce soit tant détaillé, par la technique mais…je ne suis pas subjugué. […]Oui, j'aime bien quand je retrouve des noms de la mythologie que j'avais appris mais sinon pas plus que ça, je suis beaucoup plus émue devant une peinture pour les détails, le jeu de lumière. » (Femme, 21 ans, jour)

Dans cette citation, la jeune femme interrogée marque en creux son rapport émotif aux œuvres. Il est dû aux couleurs, à la vie qui peut se dégager d'une peinture et non à la reconnaissance du motif qui apporte un plaisir différent.

> « L'état dans lequel on est interfère énormément sur ce qu'on voit. C'est un état intérieur je dirais, une espèce d'interaction sensible, plus ou moins sensible avec une œuvre. » (Homme, 44 ans, nuit)

Cette dernière citation montre que l'émotion ressentie devant une œuvre est fortement tributaire de l'état d'esprit des visiteurs, il faut qu'ils soient disponibles aux sollicitations émotives, dans un état de réceptivité. C'est sur cette réceptivité que les modalités de la visite nocturne (lumière et nuit) jouent.

L'identification est une façon pour les visiteurs de savoir à quoi ils ont affaire pour déterminer en premier lieu leur critères de familiarité à un objet ; ce qui leur permet de le raccrocher à leur univers personnel, de le comprendre.

> « Oui, les œuvres je me recule toujours pour les voir et si elle me parle je m'approche pour voir la petite pancarte, elle me parle parce qu'on connaît l'histoire comme la nativité, quand on connaît une œuvre on a envie de

> s'approcher pour savoir qui l'a peinte et en quelle année. » (Homme, 47 ans, jour)

L'identification de l'œuvre semble jouer ici un rôle important dans l'attractivité. Cet homme laisse supposer que c'est parce qu'il pense reconnaître un sujet qu'il cherche à en apprendre plus, sûrement en premier lieu pour voir s'il a bien reconnu. Cette attitude peut donner également un effet inverse, la lecture d'information va être engagée parce que l'identification est impossible à première vue.

La description est issue d'une sensation immédiate ou de perceptions d'analogies et d'associations diverses. C'est une manière d'apprivoiser l'objet, de se l'approprier. Pour se faire, l'approche la plus facile est celle des caractéristiques physiques. « Le visiteur sélectionne ainsi parmi de multiples sensations celles qui le frappent et qui ont une signification particulière pour lui. » (Chamberland, 1991, p.297)

> « Ce genre de sculpture ne me parle pas trop, c'est rattaché à la mythologie et je ne maîtrise pas trop ça, par moment je décroche un peu, c'est joli dans la forme, dans l'évocation, dans la finesse de sculpture, dans la pose mais après la signification et l'iconographie je m'y perds un peu. Ce que je vais retrouver ce sont des histoires de mimétisme, de rapprochement avec quelque chose. […] Je fais des comparaisons dans la présentation du mouvement, c'est toujours intéressant dans la sculpture comme ça de voir la représentation du mouvement comment est-ce qu'un bout de pierre aussi lourd permet de créer le mouvement. Des fois c'est très bien fait et d'autres moins. Quand je regarde la queue du cheval j'ai plus l'impression de voir une sortie de cheminée qu'une queue de cheval. Quand on regarde depuis le bas il est très intéressant parce qu'il est complètement à contre-jour et vraiment la crinière on sent le mouvement, on sent le cheval qui s'élève et qui est complètement cabré et la difficulté de le retenir.» (Homme, 40 ans, jour)

Cette longue citation se divise en deux temps, en premier, le visiteur énonce sa méconnaissance de la mythologie et donc son problème d'identification du motif ce qui entraîne une baisse de son intérêt pour l'œuvre. Son attention va alors dévier vers des considérations esthétiques par une observation des formes et du travail de l'artiste qui va l'entraîner dans le deuxième temps de son observation.

Cette troisième étape, après l'identification et l'appréciation esthétique, est une tentative de comprendre l'œuvre malgré sa méconnaissance des motifs. Il va alors s'intéresser à des détails de la sculpture qui révèlent la qualité de l'œuvre et de l'artiste. L'approche d'une œuvre est donc un phénomène complexe et difficile à décrire.

Plus rarement, les visiteurs imaginent des séquences d'interactions entre des personnages mis en scène et le visiteur ou bien entre le visiteur et un objet. « Souvenirs, reportages que l'on a vus, histoires que l'on a entendues alimentent ces scénarios. Parfois aussi ces derniers sont inventés sur-le-champ, dans une sorte de rêverie. » (Chamberland, 1991, p.297.)

> « Déjà ça m'évoque tout de suite *Napoléon* de David sur son cheval. Ça m'évoque les mythologies ou les parties de chasse de l'époque du jardin de Marly. Je ne sais pas si l'homme à côté est un dieu ou pas. […] Plus une sensation qu'une œuvre, essayer de me mettre dans l'esprit de cette époque, comment ça pouvait être perçu à l'époque quand on allait dans le jardin de Marly, qu'est-ce que eux voyaient dans ces œuvres, on ne voit pas la même chose parce qu'on a une vision contemporaine mais eux avaient d'autres passions, ils voyaient d'autres symboles. J'essaye de le percevoir comme eux le percevait. Avoir l'œuvre d'origine quoi. » (Homme, 34 ans, nuit)

Ici, le visiteur après une analogie cherche immédiatement à se transposer dans le contexte de l'époque de création de l'œuvre. Il revit dans son imagination une sorte de perception et de compréhension « originelle » de l'œuvre.

Enfin, les visiteurs peuvent aussi dépasser le cadre de l'exposition, à partir du contexte global de la visite au musée, du musée lui-même ou du type de présentation des objets, le visiteur perçoit des analogies avec d'autres musées ou d'autres types de contexte.

> « On peut aussi être ému par une œuvre et retourner voir celle d'à côté et la voir différemment à la lumière de l'autre œuvre. Ça change notre façon de penser. Par exemple les chevaux qu'on voit me rappellent les chevaux chinois du musée Guimet, les cultures ne sont pas les mêmes mais y a des correspondances qui se créent. Y a des effets de convergence. » (Homme, 40 ans, jour)

Dans ce cas, l'émotion provoquée par les objets renvoie le visiteur sur une analogie avec d'autres œuvres, d'autres cultures, un autre musée.

Cette thématique du rapport aux œuvres est donc complexe bien qu'elle ne représente qu'une petite partie de la totalité des discours des visiteurs interrogés pour l'enquête. Les commentaires que les visiteurs ont pu émettre sur les œuvres qu'ils ont rencontrés sont parfois suscités par l'enquêteur avec les questions du guide sur le discours de l'exposition qui incitent les personnes interrogées à parler d'une œuvre de la cour Marly.
En ce qui concerne ce rapport aux œuvres, deux grands pôles d'intérêt apparaissent globalement dans les discours. Le premier est celui de la recherche de la signification de l'œuvre, qui réalise 24% d'occurrences en journée et 10% la nuit sur la totalité des entretiens réalisés. Le deuxième est celui d'un rapport un peu plus esthétique à l'œuvre se basant sur sa description, ses volumes et sur des comparaisons avec d'autres formes. Ce thème comptabilise 13% d'occurrences le jour et 8% la nuit. Le rapport à l'œuvre est donc, *a priori*, un thème plutôt lié à la visite de jour. Une analyse plus précise de ces deux rapports à l'œuvre devrait apporter quelques précisions.

Le pôle le plus important quantitativement est celui de la volonté de compréhension de l'œuvre. Les visiteurs de jour s'attardent à décrire la manière dont ils perçoivent l'œuvre et ce qu'elle peut signifier. Ainsi, ils parlent beaucoup de la technique, de la recherche de l'histoire derrière l'œuvre et de sa technique de création. Il s'agit d'un intérêt plus cognitif, d'une recherche de compréhension intellectuelle des œuvres.

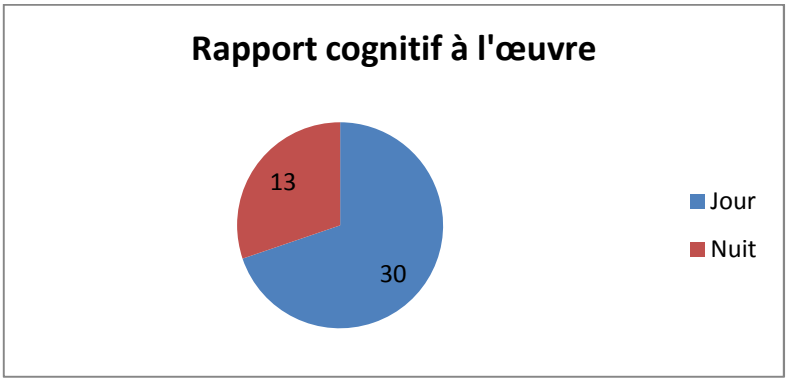


Figure 3.7 : répartition par nombre d'occurrences du rapport cognitif à l'œuvre selon l'horaire

> « Moi j'y vois le maniérisme, ce style torsadé avec les corps allongé, une inspiration antique et enfin elle m'inspire la fin de la Renaissance et le début du classicisme français. Avec des références antiques, une valeur monumentale, maniériste. » (Homme, 37 ans, nuit)

Ici, la connaissance de l'œuvre est très poussée, l'analyse touche à la reconnaissance des motifs et au-delà à la reconnaissance du style et de la période. Le rapport cognitif n'atteint pas souvent ce niveau d'analyse mais retranscrit à chaque fois la même volonté de compréhension de l'œuvre.

Le second pôle, celui de l'affectif et de l'émotion se traduit principalement par le plaisir esthétique que les œuvres procurent et par l'émotion de se trouver en contact avec l'œuvre.

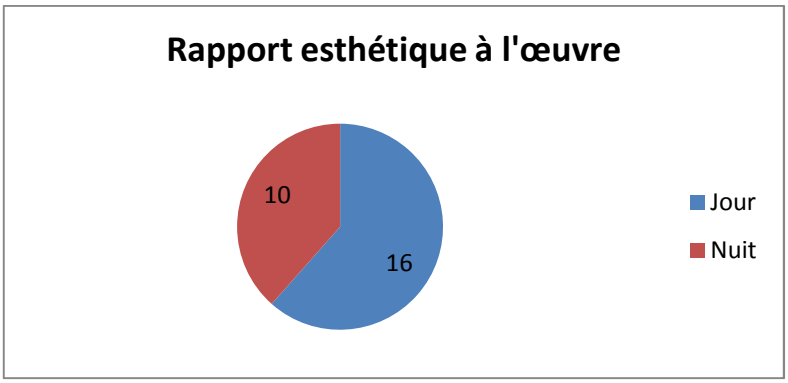


Figure 3.8 : répartition par nombre d'occurrences du rapport esthétique à l'œuvre selon l'horaire

Le rapport esthétique et émotionnel à l'œuvre se traduit de multiples manières, parfois en opposition avec l'afflux d'informations et de connaissances sur l'œuvre, parfois en complément.

> « Je trouve que le guide parfois ça peut un peu bloquer les émotions. Parce qu'on intellectualise tout mais que ça permet de faire des ponts entre les œuvres et de renvoyer à autre chose et surtout de faire comprendre un peu plus l'œuvre dans son époque, y a plein de détails qui nous échapperaient sinon. Mais parfois je trouve que c'est bien quand les guides laissent un petit moment pour regarder l'œuvre. » (Femme, 28 ans, jour)

L'œuvre d'art s'apprécie donc également personnellement, avec sa propre sensibilité.

> « Ça dépend beaucoup des œuvres parce que celles qui s'appuient sur la mythologie si on ne connaît pas le mythe on passe vraiment à côté. Les œuvres d'art plus contemporain peuvent se passer de commentaires et éventuellement quand il y en a ça peut empêcher l'émotion de naviguer où bon lui semble. » (Homme, 30 ans, jour)

L'aboutissement de cette rencontre avec l'œuvre semble être une compréhension qui dépasse la connaissance formelle de l'œuvre mais toucherait à son « âme », ou autrement dit aux sentiments que l'artiste a gravé dans son œuvre.

> « J'ai l'impression pas d'avoir la statue vivante en face de moi ce n'est pas ça mais intimité c'est le mot vraiment, je reviens souvent pour voir la statue de Circé, y a pas de public autour de l'œuvre, je suis seul dans un tête-à-tête avec l'œuvre. » (Homme, 24 ans, nuit)

L'intimité, la mention de tête-à-tête montrent ce rapport personnel à l'œuvre, un engagement sensible et émotif.

> « […] je m'intéresse plutôt aux sculptures. On voit des personnes dans des moments qui racontent une histoire ou des sentiments assez profonds, très souvent on peut se retrouver dedans. » (Homme, 21 ans, jour)

Une certaine forme de recherche de soi est sensible dans l'œuvre, une volonté d'être ému et de pouvoir incorporer l'œuvre d'art à la vie quotidienne.

Dans les faits, beaucoup de commentaires de visiteurs allient les deux rapports à l'œuvre.

> « Parfois un détail historique, j'aime bien lire, je m'attarde sur le cartel pour voir d'où vient la pièce, ce sont des éléments importants. Il y a aussi la beauté des œuvres, parfois je vais être attiré par des choses et parfois je vais

> rester devant une vierge à l'enfant qui m'émeut sans savoir qui l'a fait. Je vais garder l'image en moi. » (Femme, 62 ans, jour)

Le côté cognitif est ici celui associé à l'histoire, à la lecture, à l'acquisition de connaissances sur l'œuvre pour la comprendre mais aussi la replacer dans un contexte historique. Il est facile de reconnaître ici la signification secondaire des œuvres d'art décrites par Genette, les données conceptuelles sont les plus importantes pour le visiteur.

Le côté esthétique, d'attirance pour une œuvre, est associé à l'émotion et à une résonance profonde dans son être intime. Cet aspect correspond bien à la signification primaire décrite par Genette où ce sont les données perceptuelles voire, à la lumière des discours des visiteurs, les données sensibles qui permettent la rencontre avec l'œuvre.

La comparaison des visites de jour et de nuit montre que la verbalisation du rapport à l'œuvre est plus présent en journée. Les visiteurs diurnes parlent deux fois plus de l'aspect cognitif de l'œuvre que de son aspect affectif.

La nuit, les visiteurs parlent presqu'autant de l'aspect cognitif que de l'aspect affectif, proportionnellement parlant, la verbalisation de cet aspect affectif est donc plus présente chez ces visiteurs, comparativement à l'ensemble de leurs verbalisation sur le rapport à l'œuvre. En effet, bien que les visiteurs de jour parlent également plus que ceux de la nuit de l'aspect affectif des œuvres, ils en parlent tout de même moitié moins que de l'aspect cognitif.

Les visiteurs de nuit parlent donc moins fréquemment que ceux du jour des œuvres de l'exposition mais, lorsqu'ils le font, ils emploient autant le mode affectif que le mode cognitif.

Une recherche sur le champ lexical des sensations peut aider à appuyer ces résultats. Cette recherche est effectuée à l'aide du logiciel Tropes par l'entrée des verbes, des adjectifs et des substantifs repérés par le logiciel et ayant un rapport aux sens.

Dans les discours de jour, cela se transcrit à travers le sens de la vue avec 41 occurrences des verbes « voir » et « regarder » en rapport aux œuvres en particulier et à l'exposition en général, « ce qu'il y a à voir ». Il n'y a apparemment pas d'autres mentions de termes liés aux sens dans les discours de jour ce qui indique que la visite est envisagée comme quelque chose de très visuel mais n'implique pas vraiment d'autres approches des œuvres.

Dans les discours de nuit, le rapport à la vue est également très présent avec un ensemble de 37 occurrences des verbes « voir », qui s'accorde avec ce qu'il y a à voir en général, exposition ou œuvres, et « regarder » qui est lui en rapport direct avec les œuvres. Les occurrences du domaine visuel sont donc légèrement moins importantes de nuit que de jour. Cependant, un autre élément apparaît la nuit : le substantif « sensation » et le verbe « sentir ». Ils représentent un total de 8 occurrences, le verbe « sentir » est utilisé pour décrire un état actuel des visiteurs, de type « je me sens bien », le substantif « sensation » est en rapport direct avec les œuvres et donc la sensation qu'elles procurent.

Le champ lexical des sens est donc plus important chez les visiteurs de nuit, en tout cas, ils le verbalisent, même si ce n'est que dans une faible mesure, alors que les visiteurs du jour ne l'évoque que par la vue.

Puisque l'expérience de visite, dont le rapport à l'œuvre est un indice, devient la nuit plus axée sur les sensations et sur une approche esthétique de signification primaire, alors il doit exister un changement de perception de l'exposition dans son ensemble.

3.1.3 Changement de perception du lieu

Le passage du jour à la nuit semble effectivement entraîner une approche sensorielle différente du lieu. Ce changement devrait être perceptible à travers les points d'attention des visiteurs au cours de leurs parcours de la salle mais aussi à travers leur discours sur le lieu. Ce discours est analysé sous deux angles, l'espace et la lumière.

Les parcours de visite montrent des différences dans la répartition de l'attention des visiteurs de nuit et de jour, il y a donc des changements perceptibles entre une visite nocturne et une visite en journée.

Tableau 3.12 : somme de différentes actions effectuées par les visiteurs de jour et de nuit

Totaux des actions effectuées par type		
	JOUR	NUIT
Regards autour de soi	350	277
Regards en l'air	113	122
Interaction	143	166
Regards au plan/dépliant	77	63
Arrêts	219	221
S'assoit	23	19
Photographie	58	61
Lit un panneau ou un cartel	99	70
Tourne autour de l'œuvre	5	16
Regards aux œuvres	279	249

Globalement, les visiteurs de jour paraissent plus actifs que ceux de la nuit même si les visiteurs de la nuit se classent devant ceux du jour pour les regards en l'air, vers la verrière, les interactions avec leurs compagnons, ainsi que pour faire le tour des œuvres. Ceux du jour sont particulièrement plus enclin à regarder autour d'eux, leur plan, les œuvres ou à lire les textes de la salle (panneau, fiche de salle, cartel).

Ainsi, les observations réalisées permettent de rapporter le comportement des visiteurs à certaines observations réalisées par Falk et Dierking, (1992). En effet, les visiteurs de nuit semblent plus proches des visiteurs fréquents qui se promènent dans le musée et surtout savent s'y orienter, à l'inverse des visiteurs occasionnels. Les visiteurs fréquents auront tendance à porter une attention moins systématique et plus sélective sur les œuvres présentées.

Il est également possible de voir des similitudes avec certaines typologies de visite déjà évoquées. Le jour, les parcours observés font penser à ceux observés chez les touristes, qui ne viennent qu'occasionnellement au musée dans le sens où seules les œuvres les plus marquantes, visuellement ou historiquement, retiennent leur attention. L'autre type correspond plus aux parcours actifs de la journée qui s'intéressent aux textes et aux œuvres dans toute la cour Marly, c'est celui de

l'apprentissage. Une visite consciencieuse et longue ou il y a beaucoup d'arrêts. Ce type de visite produit de la fatigue ce qui pourrait expliquer le besoin de s'asseoir pour se reposer un moment.

Les visites de nuit pourraient, elles, correspondre à une visite émotive et sensorielle dans l'idée où les visiteurs ne retiennent que certains éléments avec lesquels ils se sentent en résonance. Comme il s'agit du modèle de communion avec l'œuvre qui est recherché, la lecture des informations devient secondaire et les parcours nocturnes observés utilisent en effet beaucoup moins les textes que ceux de la journée. Il peut s'agir de visiteurs fréquents, surtout dans la recherche de la satisfaction esthétique, mais aussi de visiteurs occasionnels qui s'attendent avant tout à être dépayser par leur visite selon une vision romantique du lieu.

De même, l'importance des interactions dans les parcours nocturnes pourrait dénoter la recherche d'une expérience sociale, regarder les œuvres devient alors secondaire. Le musée est d'abord un moyen de passer du temps avec d'autres personnes.

L'étude des observations peut également montrer les points forts de la cour Marly, ceux qui attirent les visiteurs et retiennent leur attention. Pour se faire, il suffit de se baser sur l'analyse experte réalisée pour la cour Marly et son repérage d'unités de sens. Il semble intéressant d'analyser les observations sous l'angle des unités d'exposition repérées au cours de l'analyse experte.

Tableau 3.13 : Répartition du nombre d'actions par type dans les différentes unités du rez-de-chaussée

RdC	**U 1**		**U2**		**U 3**		**TOTAL**	
	J	N	J	N	J	N	J	N
Regards autour de soi	40	53	19	17	36	41	135	111
Regards en l'air	20	30	10	12	23	16	53	58
Interaction	15	21	14	11	18	36	47	89
Regards au plan/dépliant	9	8	7	7	14	10	30	33
Arrêts	13	25	14	14	26	25	53	103
S'assoit	3	2	0	1	2	2	5	5
Photographie	14	16	10	7	5	6	29	29
Lit un panneau ou un cartel	2	1	2	0	20	22	24	23
Tourne autour de l'œuvre	0	0	0	0	0	0	0	0
TOTAL	116	156	76	69	144	158		

Ce tableau permet de voir la répartition des actions, tous parcours confondus, le jour et la nuit suivant l'unité d'exposition. Au rez-de-chaussée, ce sont dans les unités 3 et 1 que se produisent le plus d'actions. Il existe une différence entre l'unité 1 et l'unité 3 pendant la journée, la 3 étant plus active, en revanche pendant la nuit elle devient minime. De même, si les regards autour de soi sont l'action la plus souvent observée, de jour comme de nuit, elle est tout de même plus importante la journée alors qu'en nocturnes, d'autres actions deviennent plus notables qu'en journée, par exemple les interactions ou le nombre d'arrêts.

Au niveau des unités elles-mêmes, les regards autour de soi et en l'air sont globalement plus nombreux dans l'unité 1, zone d'entrée et de découverte de la salle. C'est d'ailleurs de cette zone que sont prises la plupart des photographies. En revanche, les interactions, les regards au plan et la lecture des textes d'exposition s'effectuent avant tout dans l'unité 3, une fois que les visiteurs se sont engagés dans la cour et avant de monter les escaliers. Au niveau du plan, ils vérifient alors leur orientation, tandis qu'au niveau de la lecture, ils se trouvent proches des cartels des œuvres attirant le plus l'attention et des nombreux panneaux du mur de l'escalier. La localisation semble donc expliquer ces comportements.

Tableau 3.14 : Répartition du nombre d'actions par type dans les différentes unités de la terrasse intermédiaire

Terrasse Intermédiaire	**U 4**		**U 5**		**U 6**		**U 7**		**U 8**		**TOTAL**	
	J	N	J	N	J	N	J	N	J	N	J	N
Regards autour de soi	9	13	24	21	29	22	17	11	36	44	115	111
Regards en l'air	3	5	12	12	14	11	7	7	21	18	57	53
Interaction	2	6	4	9	12	18	10	6	30	20	58	59
Regards au plan/dépliant	2	2	4	2	10	8	4	4	9	6	29	22
Arrêts	9	2	8	9	18	24	16	13	50	41	101	89
S'assoit	0	0	0	0	13	7	1	0	4	6	18	13
Photographie	0	1	2	2	7	7	1	4	7	14	17	28
Lit un panneau ou un cartel	5	4	7	6	1	1	3	2	12	7	28	20
Tourne autour de l'œuvre	1	0	0	2	0	0	0	1	4	4	5	7
TOTAL	31	33	61	63	104	98	59	47	173	160		

Au niveau de la terrasse intermédiaire, c'est dans l'unité 8 que se déroulent la majorité des actions, suivie par l'unité 6. Encore une fois, il s'agit des unités situées dans l'axe central de la cour, la 6 permet d'avoir une vue sur les unités 8 et

14, plus élevées. L'unité 8 quant à elle est le point central de la cour et présente des œuvres imposantes.

Au niveau du type d'actions effectuées, le regard autour de soi arrive de nouveau en premier, suivi par les arrêts. Les autres activités sont comparativement moins présentes sur la terrasse intermédiaire.

Le rapport entre type d'actions et unité montre que toutes les actions se passent principalement dans l'unité 8, la terrasse centrale, exception faite de s'assoir qui est localisé plutôt dans l'unité 6, bien que l'unité 8 propose elle aussi des bancs.

Tableau 3.15 : Répartition du nombre d'actions par type dans les différentes unités de la terrasse supérieure

Terrasse supérieure	**U 9**		**U 10**		**U 11**		**U 12**		**U 13**		**U 14**		**TOTAL**	
	J	N	J	N	J	N	J	N	J	N	J	N	J	N
Regards autour de soi	17	34	2	6	22	11	5	7	28	22	10	8	84	88
Regards en l'air	1	3	0	2	3	4	1	0	4	1	4	1	13	11
Interaction	4	18	1	4	12	7	2	1	6	9	10	9	35	48
Regards au plan/dépliant	5	5	0	3	2	1	1	0	5	1	1	1	14	11
Arrêts	6	28	4	6	12	7	2	4	16	18	20	11	60	74
S'assoit	0	0	0	0	3	3	0	0	0	0	2	2	5	5
Photographie	1	0	0	0	2	0	1	0	3	3	3	5	10	8
Lit un panneau ou un cartel	3	6	0	0	7	3	0	0	4	3	8	6	22	18
Tourne autour de l'œuvre	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	4
TOTAL	37	97	7	21	51	36	12	12	66	57	58	44		

À la terrasse supérieure, c'est l'unité 13, suivi de la 14, qui génère le plus d'activités la journée tandis que la nuit, c'est l'unité 9 qui en compte le plus. Les unités 13, 14 ou encore 9 se trouvent sur les parcours de visite menant aux sorties de la terrasse supérieure et, dans le cas des unités 14 et 13, comptent des groupes sculptés délimités spatialement soit par un socle surélevé soit par des barrières de protection. Ces protections les positionnent comme différente des autres œuvres présentées.

Encore une fois, les actions les plus réalisées sont le regard autour de soi et les arrêts, suivis par les interactions.

Les visiteurs observés semblent effectuer globalement le même nombre d'activités le jour et la nuit dans les unités 14, 13, 6 et 5. En revanche, à l'intérieur des unités 11, 8, 4 et 2 ce sont les visiteurs de jour qui effectuent le plus d'actions

tandis qu'à l'intérieur des unités 12, 10, 9, 3 et 1 les visiteurs de nuit sont plus actifs que ceux du jour. Cela signifie que les visiteurs ne concentrent pas leur attention sur les mêmes points du parcours. L'attention portée aux œuvres en est d'ailleurs la confirmation. La nuit comme le jour, le groupe de *La Seine et de la Marne* de l'unité 3 semble attirer le plus de regards, tandis que la majorité des regards aux œuvres est observé sur la terrasse supérieure, endroit conservant le plus d'œuvres. La différence chez les visiteurs de nuit se situe dans le fait qu'ils regardent plus généralement les œuvres regroupées à la terrasse supérieure et à la terrasse centrale que les visiteurs du jour. La statue *Arria et Poetus* de l'unité 5 est, notamment, beaucoup plus regardée. De plus, les visiteurs de nuit regardent plus les groupes équestres. Cela peut s'expliquer par les jeux de lumière puisque les groupes équestres font l'objet d'un éclairage artificiel soigné qui les fait ressortir et que la statue de l'unité 5 bénéficie d'un jeu d'ombres et lumières créé par le feuillage des arbres qui la jouxtent.

En ce qui concerne la lecture, les visiteurs de nuit ont tendance à plus s'intéresser au cartel de *La Seine et la Marne*, assez logiquement puisqu'il s'agit de l'œuvre de l'entrée droite de la cour la plus regardée. Les visiteurs de jour et de nuit lisent les cartels dans les mêmes proportions, toutefois, l'intérêt des visiteurs de jour s'étend à plus d'unités différentes puisque les visiteurs de nuit lisent moins qu'eux à la terrasse intermédiaire.

Les observations réalisées le jour et la nuit accusent donc des différences qui semblent influencées par le seul élément changeant de la cour, à savoir la lumière.

Rez-de-chaussée

Il y a trois unités au rez-de-chaussée, les unités 1 et 3 sont plus investies par les visiteurs de nocturne à l'inverse de l'unité 2, plus active la journée.

Dans l'unité 1, l'œuvre 2 (sculptures ornementales comme les vases) est la plus regardée. Dans l'unité 2, l'œuvre la plus regardée est la *Compagne de Diane et piédestal*. Pour toutes les unités, l'activité la plus observée reste le regard de découverte qui balaye la cour, suivi des interactions, surtout la nuit, puis des arrêts qui permettent de mieux regarder. Toutefois, c'est l'unité 3 qui regroupe le plus

d'actions jour et nuit, certainement parce qu'il s'agit du centre de la salle et qu'elle permet d'avoir une vue générale de l'architecture et des œuvres, de plus elle contient les œuvres les plus regardées : la 5, *La Seine et la Marne*, et la 6, *La Loire et le Loiret*, points de concentration de l'attention.

Il ne semble pas exister de grandes différences entre jour et nuit comme le montrent ces deux plans du rez-de-chaussée de la cour Marly.

Figure 3.9 : modélisation des regards aux œuvres pour les unités du rez-de-chaussée en journée

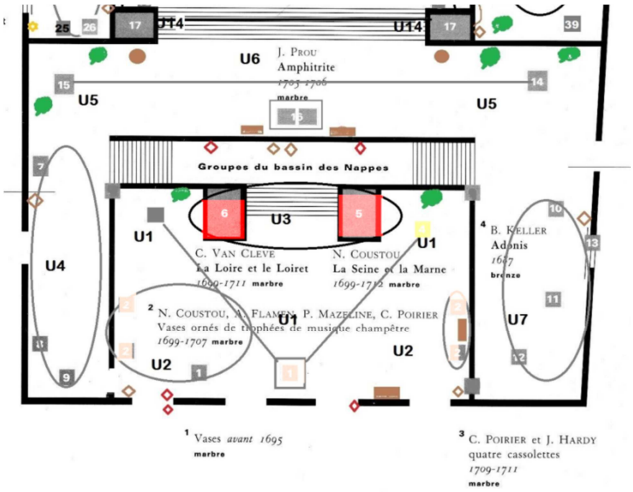
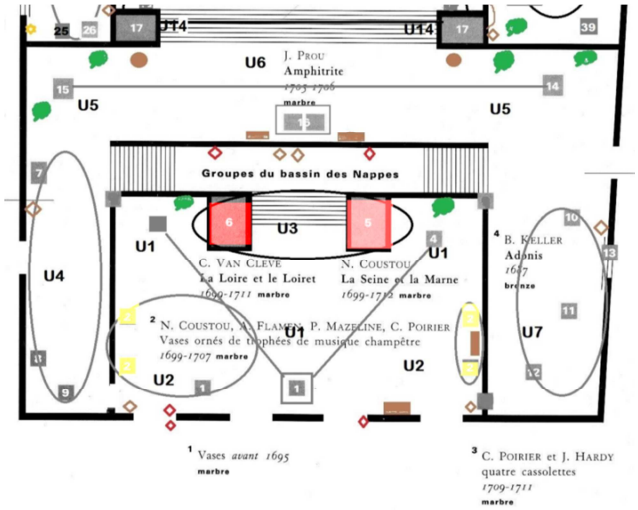


Figure 3.10 : modélisation des regards aux œuvres pour les unités du rez-de-chaussée de nuit



Terrasse intermédiaire et terrasse centrale

Il y a 4 unités composant la terrasse intermédiaire auxquelles s'ajoute 1 autre unité pour la terrasse centrale. Dans ces 5 unités, ce sont les visiteurs de jour qui effectuent, au total, le plus d'actions principalement des regards autour d'eux et aux œuvres.

Figure 3.11 : modélisation des regards aux œuvres pour les unités de la Terrasse intermédiaire en journée

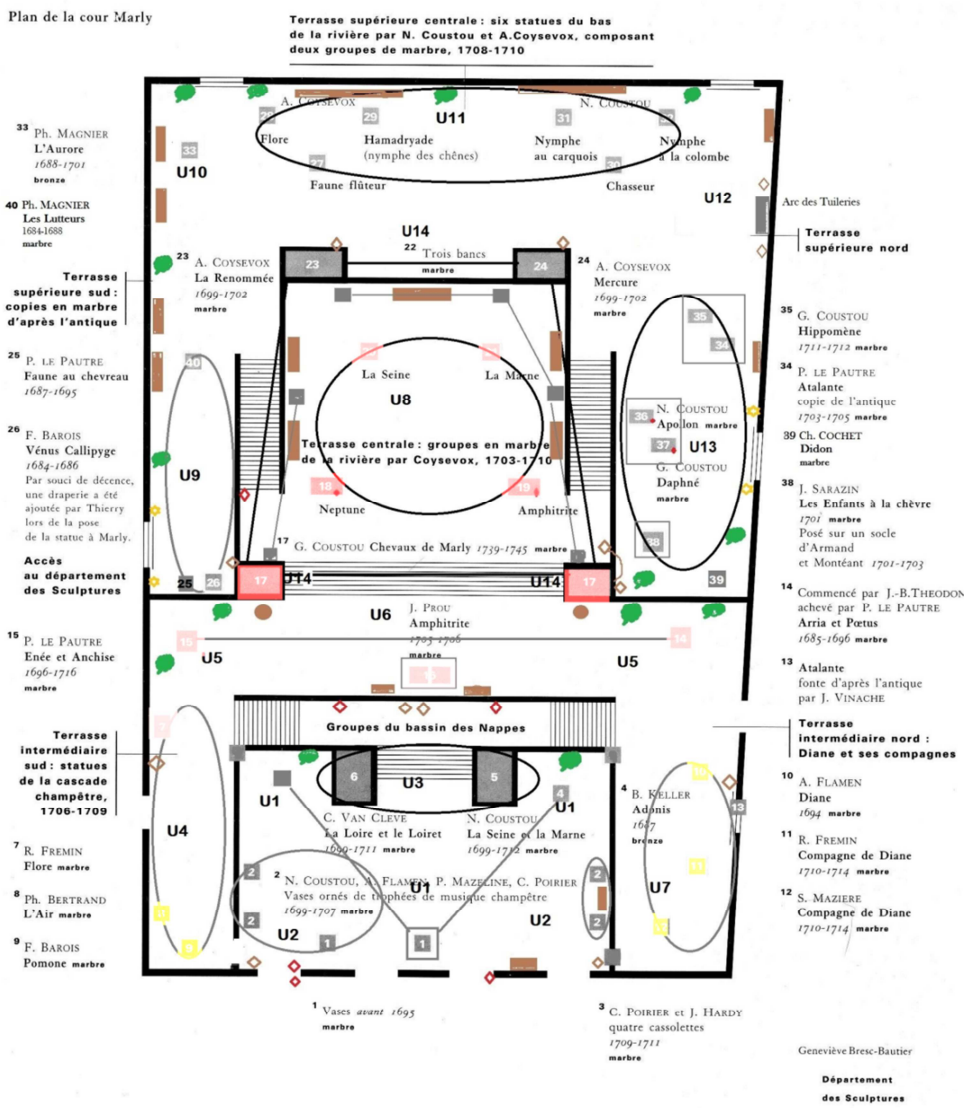
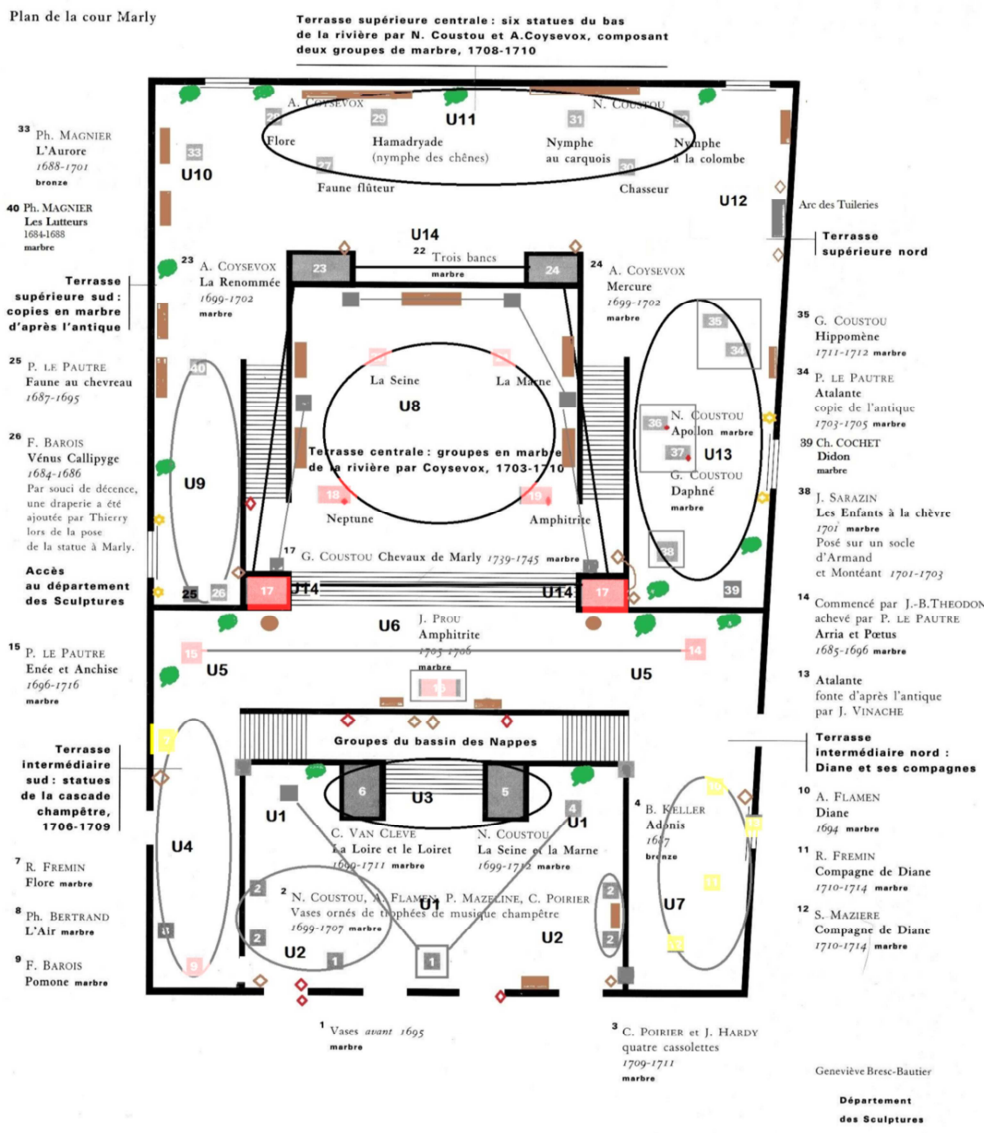


Figure 3.12 : modélisation des regards aux œuvres pour les unités de la terrasse intermédiaire de nuit



Il n'y a que dans l'unité 5 que les visiteurs de nocturne se montrent plus actifs que ceux du jour.

C'est l'unité 8, la terrasse centrale, qui regroupe le plus d'actions, que ce soit le jour ou la nuit.

Dans l'unité 4, les œuvres qui intéressent le plus les visiteurs la journée sont la 7, *Flore*, dont le cartel est lu et la 23, *La Renommée montée sur Pégase*. La nuit, les

œuvres dans cette unité sont moins regardées : seulement la 7, *Flore*, et la 17, *Cheval dit de Marly*.

Dans l'unité 5, les œuvres les plus observées, jour et nuit, sont la 14, *Arria et Poetus*, et la 15, *Enée et Anchise*, dont les cartels sont lus pendant les nocturnes.

Dans l'unité 6, jour et nuit confondus, les visiteurs regardent l'ensemble constitué par la terrasse centrale, les œuvres de la rivière du parc de Marly, et plus précisément l'œuvre 16, *Amphitrite*.

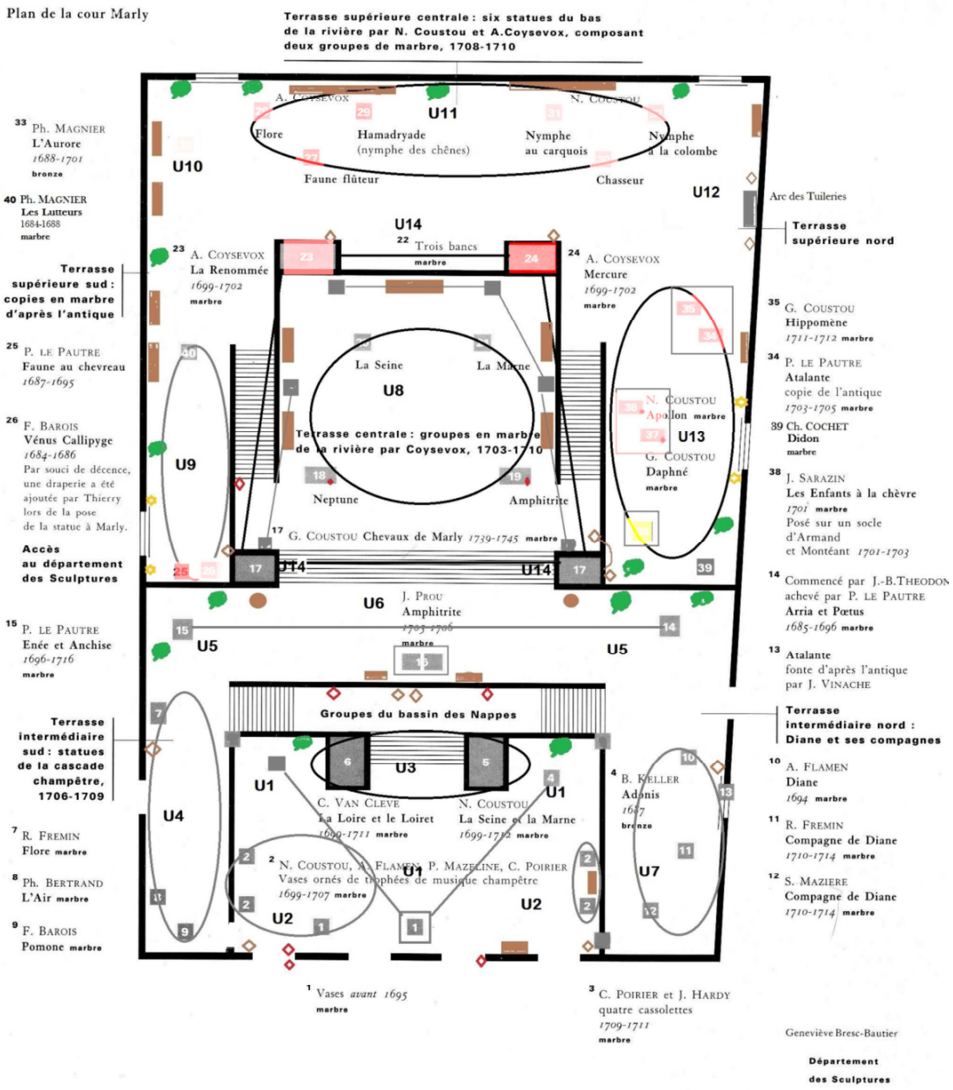
Dans l'unité 7, les œuvres 10 à 12 composant le groupe de Diane et ses compagnes, sont regardées le jour et la nuit, avec un intérêt accru pour l'œuvre 10, *Diane*.

Dans l'unité 8, les œuvres 18, *Neptune*, et 19, *Amphitrite*, attirent la majorité de l'attention, *Amphitrite* étant l'œuvre la plus regardée en journée tandis que pendant la nocturne il s'agit de *Neptune*. L'œuvre 20, *La Seine*, est aussi beaucoup regardée en journée, bien moins en nocturne, tandis que les *Chevaux de Marly*, œuvres 17, et 21, ainsi que *La Marne*, se partagent le reste de l'attention.

Terrasse supérieure

Il y a 6 unités dans la terrasse supérieure, dans les unités 9, 10 et 12, les visiteurs de nuit sont plus actifs que ceux du jour tandis que dans les unités 11, 13 et 14, l'inverse se produit.

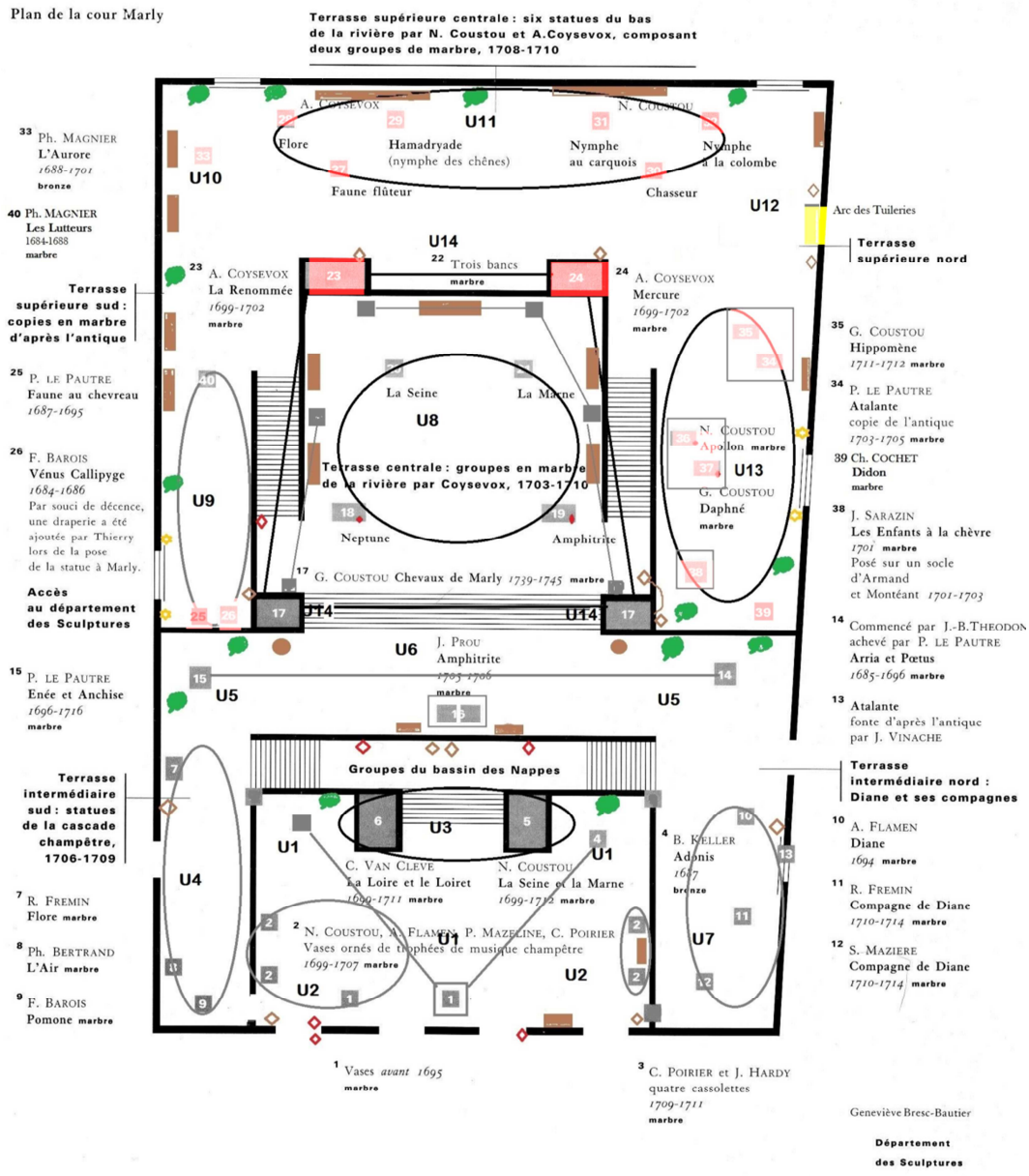
Figure 3.13 : modélisation des regards aux œuvres pour les unités de la terrasse supérieure en journée



Dans l'unité 9, l'attention se focalise autour des œuvres 25, *Faune au chevreau*, et 25 bis, *Vénus callipyge*, en journée et en nocturne. Toutefois, une attirance naît en nocturne pour le *Cheval de Marly* alors qu'elle n'existe pas la journée.

Dans l'unité 10, en journée l'attention est uniquement portée sur l'œuvre 26, *L'Aurore*, tandis que de nuit les œuvres 27, *Faune flûteur*, 28, *Flore*, et 29, *Hamadryade*, sont regardées. Les regards sur les œuvres dans cette unité demeurent anecdotiques.

Figure 3.14 : modélisation des regards aux œuvres pour les unités de la terrasse supérieure de nuit



Dans l'unité 11, les regards sur les œuvres sont très nombreux, principalement pour les œuvres 27, *Faune flûteur*, 28, *Flore*, 29, *Hamadryade* et 30, *Chasseur*, en journée. La nuit s'ajoutent à cette liste les œuvres 31, *Nymphe au carquois*, et 32, *Nymphe à la colombe*.

Dans l'unité 12, aucune œuvre en particulier n'est regardée la journée tandis que la nuit, l'arc des Tuileries attire quelques regards.

Dans l'unité 13, les œuvres 34 et 35, *Hippomène et Atalante*, ainsi que 36 et 37, *Apollon et Daphné*, qui forment deux groupes, sont très regardées en journée et en

nocturne, bien que légèrement plus en journée. En revanche, en nocturne l'œuvre 38, *Les enfants à la chèvre* et leur piédestal, est regardée, aussi souvent que les deux groupes cités alors que la journée, elle est de moindre importance.

Dans l'unité 14, les œuvres principalement regardées sont la 23, *La Renommée*, et la 24, *Mercur*e, avec une plus forte propension à regarder *Mercure* pour les visiteurs de jour tandis qu'un équilibre se crée entre les deux œuvres en nocturne. L'autre œuvre regardée pendant la journée est le *Cheval de Marly*, auxquelles s'ajoutent, la nuit, la 30, *Chasseur*, la 31, *Nymphe au carquois*, et la 32, *Nymphe à la colombe*.

Finalement les œuvres les plus regardées, de jour ou de nuit, sont dans les unités 3, 8, 11 et 13. Il existe par conséquent des points focaux invariants dans la cour Marly qui créent une rythmique puisque les unités les plus actives sont celles qui regroupent le plus d'œuvres. Ce serait donc l'effet d'accumulation qui entraînerait le plus de regards aux œuvres dans une unité donnée.

Ces points focaux sont ainsi regroupés selon leur localisation dans la cour Marly.

Tableau 3.16 : Répartition des œuvres les plus regardées sur la terrasse supérieure de jour et de nuit

Terrasse supérieure	Jour	Nuit
	La Renommée (23)	*La Renommée* (23)
	Mercure (24)	*Mercure* (24)
	Bas de la Rivière (27 à 29)	Bas de la Rivière (27 à 29)
		Bas de la rivière (30 à 32)
	Hippomène et Atalante (34 et 35)	*Hippomène et Atalante* (34 et 35)
	Apollon et Daphné (36 et 37)	*Apollon et Daphné* (36 et 37)
		Faune au chevreau (35)
		Les enfants à la chèvre (38)

Sur la terrasse supérieure, les œuvres les plus regardées en journée sont la 23, *La Renommée*, et la 24, *Mercure* suivies par le groupe de gauche des statues du bas de la rivière (27 à 29) puis par les groupes sculptés 34 et 35, *Hippomène et Atalante*, ainsi que 36 et 37, *Apollon et Daphné*.

En nocturne, ces œuvres sont toujours les plus observées mais s'y ajoutent la partie droite du bas de la rivière (30 à 32), ainsi que l'extrémité basse gauche et droite de la terrasse supérieure, avec les œuvres 25, *Faune au chevreau*, et 38, *Les*

enfants à la chèvre, qui n'attiraient que peu les visiteurs de jour. Elles se situent d'ailleurs un peu en retrait du chemin de circulation.

Tableau 3.17 : Répartition des œuvres les plus regardées sur les terrasses intermédiaire et centrale de jour et de nuit

Terrasses intermédiaire et centrale	Jour	Nuit
	Neptune (18)	*Chevaux de Marly* (17)
	Amphitrite (19)	*Neptune* (18)
	Chevaux de Marly (17)	
	La Seine (20)	

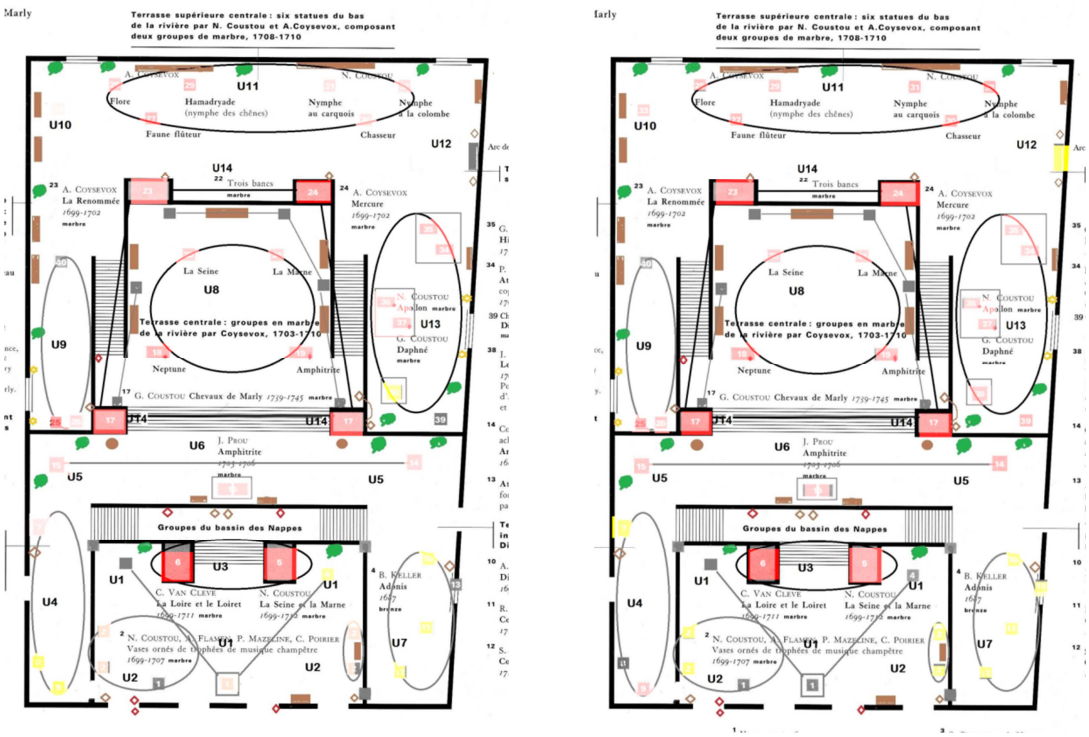
Sur la terrasse intermédiaire et sur la terrasse centrale, les œuvres les plus regardées en journée sont la 18, *Neptune*, et la 19, *Amphitrite*, suivies plus loin par la 17, *Chevaux de Marly*, et la 20, *La Seine*. En nocturne, le regard se concentre sur les *Chevaux de Marly* puis sur *Neptune* mais s'attarde moins sur les autres œuvres de la rivière.

Tableau 3.18 : Répartition des œuvres les plus regardées au rez-de-chaussée de jour et de nuit

Rez-de-chaussée	Jour	Nuit
	La Loire et le Loiret (6)	*La Loire et le Loiret* (6)
	La Seine et la Marne (5)	*La Seine et la Marne* (5)

Au rez-de-chaussée, l'œuvre la plus regardée est *La Loire et le Loiret*, groupe à gauche de l'escalier, suivi un peu plus loin par *La Seine et la Marne* à la droite de l'escalier. Ces deux mêmes œuvres sont également les plus regardées la nuit, encore plus que le jour, dans le même ordre, *La Loire et le Loiret* attirant plus de regards que *La Seine et la Marne*. Ce sont ces œuvres qui sont les plus regardées de toute la salle.

Figure 3.15 : modélisation des regards aux œuvres en journée (à gauche) et la nuit (à droite)



Il existe donc des points d'attraction de l'attention invariants, les grandes œuvres sculptées au rez-de-chaussée, les premières statues du groupe de la rivière sur la terrasse centrale et, à la terrasse supérieure, les deux sculptures équestres montées par la *Renommée* et *Mercure*. Ces œuvres se trouvent être sur le chemin de visite de la cour et ne nécessitent aucun détour pour être observées, elles sont directement accessibles, ce sont celles qui sont remarquées en premier à l'entrée dans la cour, à l'entrée sur la terrasse centrale et à l'entrée sur la terrasse supérieure. La scénographie tourne en quelques sortes autour de ces œuvres. Il est donc logique que ce soit celles qui accumulent le plus de regards. En revanche, au-delà de ces similitudes intrinsèques à la construction de la salle, il semble exister quelques disparités entre jour et nuit. Certaines œuvres attirent plus les regards la journée, d'autres la nuit. Cela est particulièrement vrai pour la 19, *Amphitrite*, la 24, *Mercure*, plus regardées le jour ; la 33, *L'Aurore*, uniquement regardée la journée ; la 30, *Chasseur*, la 31, *Nymphe au carquois* et la 32, *Nymphe à la colombe*, plus regardées de nuit. Étant donné que les parcours ne varient pas

sensiblement entre jour et nuit sur la terrasse supérieure, il est probable que cette variation d'attraction des œuvres entre jour et nuit soit due à leur mise en lumière. Par exemple, *L'Aurore* est une sculpture en bronze, donc foncée, qui ne bénéficie pas d'un fort éclairage la nuit, la rendant assez discrète alors que la journée, sa couleur plus foncée entre en contraste avec l'ambiance blanche et minérale de la cour.

Il est à présent possible de tracer les rapports entre l'analyse experte de la cour et les observations des visiteurs.

Lors de l'analyse de la cour Marly, il avait été remarqué qu'une vision d'ensemble cohérente de la salle et du propos scénographique n'était possible qu'à l'aide du support de la fiche de salle présentant le plan général du parc. Or, il s'avère que les fiches de salles sont très peu lues par les visiteurs et qu'ils ont donc *a priori* peu de compréhension générale du parcours de la salle. L'intérêt de cette cour reste donc avant tout la présentation de grandes œuvres dans un contexte de parc royal à l'aide d'arbres, de regroupements spatiaux de mise en scène.

En effet, comme le laissait supposer l'analyse de la cour, les points forts d'attraction demeurent les groupes du bassin des nappes, *La Seine et la Marne* et *La Loire et le Loiret*, ainsi que les groupes sculptés équestres surélevés, *La Renommée montée sur Pégase* et *Mercure monté sur Pégase*.

De même, le seul point changeant entre jour et nuit révélé par l'analyse experte était la lumière dans la salle. Du point de vue de la muséographie, donc, le facteur influençant l'attention sur les œuvres ne peut-être que la lumière. Bien entendu, il n'explique pas tout puisqu'entrent en compte également des facteurs humains liés aux visiteurs. Toutefois, ce changement d'éclairage des œuvres et de visibilité générale a tout de même un effet sur la perception des œuvres, notamment illustrée par l'envie des visiteurs de nocturne de faire le tour des sculptures. Cela est sans doute influencé par la lumière projetée du toit qui crée des jeux d'ombres sur les œuvres.

De plus, il a déjà été établit que l'éclairage de la cour la nuit est axé principalement sur la terrasse centrale et les quatre groupes équestres, les autres

sculptures bénéficiant de la lumière diffuse du reste de la salle. Or, les œuvres les plus regardées de nuit sont bien les quatre chevaux à la terrasse supérieure et les groupes du bassin des nappes au rez-de-chaussée.

Les parcours observés, de jour ou de nuit, dans la cour Marly, ainsi que les regards portés sur les œuvres indiquent que, comme le mentionnait Bitgood (2009), les visiteurs de musée recherchent une expérience satisfaisante qui leur apporte des bénéfices avec un minimum de coût en termes d'effort ou de temps.
Ainsi, les œuvres les plus regardées sont soit celles qui sont mise en valeur par une surélévation, ou un isolement, soit celles qui se situent le long du passage principal organisant le flux des visiteurs dans la cour.
Est-ce que le passage à la nuit influe sur les choix des visiteurs ?
La différence entre les parcours du rez-de-chaussée et ceux qui pénètrent jusqu'à la terrasse supérieure est un bon exemple de ce concept de choix. Rounds (2006) indique que les visiteurs ont tendance à consacrer du temps à un objet si l'avantage est important et le temps consacré peu élevé. Ainsi, pour pénétrer dans une salle ou s'intéresser à un ensemble, les visiteurs doivent détecter un objet qui les attire suffisamment pour choisir d'y engager leur attention. Les personnes pénétrant dans la cour Marly ont un regard circulaire sur la salle et vont s'arrêter ou non sur certaines œuvres, notamment les deux groupes sculptés de l'escalier ou encore les chevaux de Marly, qui auront alors un pouvoir d'attraction suffisant ou non pour les inciter à pénétrer plus avant dans la pièce. Bien entendu, cela a un moindre impact sur les visiteurs qui doivent, de toute façon, passer par la cour Marly pour rejoindre un objectif de visite mais peut jouer sur le nombre d'arrêts qu'ils effectueront sur place.
Bitgood a mis au point un modèle d'évaluation de l'attention porté sur les objets exposés. Il indique que l'attention peut être retenue soit pendant un processus de recherche, soit pendant un processus de scannage de l'environnement. Le processus de recherche peut prendre deux formes, en série, une œuvre après l'autre ou simultanée, regard général sur la salle dans son ensemble à la recherche de quelque chose qui ressort comme des objets imposants ou de formes étrange.

Ce processus semble à l'œuvre dans la cour Marly, de jour comme de nuit. Cependant, la nuit, pour toutes les raisons précédemment citées, plus d'œuvres semblent capter l'attention des visiteurs. Ce sont celles particulièrement mises en valeur. À ce stade de captation de l'attention, les visiteurs regardent l'objet, s'en approche et finalement s'arrêtent pour le regarder. Si l'objet observé intéresse suffisamment les visiteurs, ils vont alors chercher des informations sur l'œuvre, par exemple en lisant le cartel. À ce niveau de canalisation de l'attention, les techniques de mise en exposition jouent un grand rôle, comme les lumières dirigées sur un objet, le placement de l'objet sur un socle surélevé ou son isolement des autres objets qui peuvent augmenter la focalisation de l'attention. Il paraît donc normal que les grandes œuvres surélevées ainsi que les groupes de sculptures importants attirent l'attention des visiteurs dans la cour Marly.

Le dernier niveau d'attention que Bitgood remarque est celui de l'engagement, le plus rare car il implique une immersion sensorielle, affective ou intellectuelle. Les actions pouvant témoigner de ce niveau d'attention sont la lecture de textes, la discussion des objets au sein du groupe de visiteurs et l'analyse critique du contenu. Ce niveau d'attention n'est atteint que si l'objet a une grande valeur pour le visiteur. Comme il requiert de l'énergie, cet état est lié à la fatigue des visiteurs, mentale et physique. Il semble que ce niveau soit atteint de deux manières différentes le jour et la nuit. La journée, les visiteurs vont avoir tendance à lire les textes de salle et à s'intéresser à l'histoire de l'œuvre, à sa technique. La nuit, les visiteurs auraient plus tendance à s'engager dans une relation sensorielle avec l'œuvre, moins intellectuelle et plus affective qu'en journée. Les nombreuses interactions au sein des groupes de visiteurs mais aussi leur curiosité plastique, esthétique, autour des œuvres pourraient en témoigner.

Il y aurait donc un changement de paradigme de visite entre le jour et la nuit qui se jouerait sur une vision renouvelée des œuvres et permettrait un accès différent à ces objets, peut-être plus esthétique et imaginatif.

L'éclairage

La perception nocturne n'est rendue possible que par l'apport de lumière, il s'agit dès lors de définir en quels termes la perception des choses varie. Cette suite de l'analyse des résultats se concentre plus sur la perception visuelle et s'opère par l'étude des discours de visiteurs recueillis de jour et de nuit dans la cour Marly. Ceci correspond toujours aux 126 entretiens réalisés auprès de visiteurs francophones répartis de manière équilibrée entre jour et nuit.

Cette étude sur l'impact de la lumière se développe selon deux grands axes : d'abord l'étude de la mise en lumière et de ses effets sur les visiteurs, ensuite, le développement de l'imaginaire nocturne.

Le contraste figure-fond change-t-il dans la pièce entre jour et nuit ?

L'interprétation visuelle de l'exposition se déploie-t-elle de la même manière (en termes de compréhension spatiale) ? L'arrière-plan intervient-il dans le changement ? L'expérience de nuit reste-t-elle plus primaire que celle du jour, plus basée sur les sensations de l'œuvre que sur sa compréhension ?

L'hypothèse est que le changement d'éclairage a un impact fort sur la perception visuelle. Les visiteurs ne verraient pas la même chose dans les œuvres, fondement de toute visite de musée, et donc ne recevraient pas le même texte d'exposition qu'en journée. Ce texte serait plus axé sur les sensations que sur l'intellect.

À partir de ce qui a été dévoilé sur le fonctionnement de la perception visuelle et du rapport à l'objet d'art, il faut voir si l'interprétation visuelle se déploie de la même manière le jour et la nuit.

Ainsi, l'éclairage est-il important pour les visiteurs de nuit ? Permet-il une relecture des espaces par la théâtralisation et l'esthétisation ? Les visiteurs ont un plus grand recours à l'imagination la nuit. Au-delà de cet indice de la matérialité de la nuit, il s'agit de voir l'importance de la mise en lumière pour les visiteurs et la relecture des espaces qu'elle peut éventuellement apporter. Selon l'hypothèse, la perception du lieu serait modifiée par l'éclairage et entraînerait donc des sensations différentes. Le changement de la nature de la lumière notamment aurait un impact fort sur la perception.

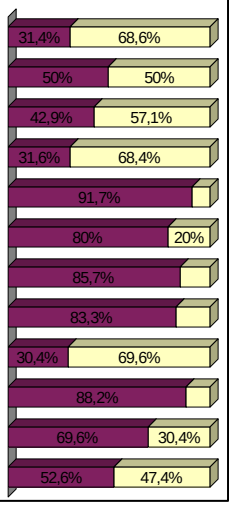
Globalement, la visite de jour est vue comme plus chaleureuse que la visite de nuit, principalement grâce à l'éclairage naturel de la cour Marly qui apporte une sensation de chaleur par sa verrière. L'indice de l'éclairage artificiel dans un contexte nocturne serait la mise en scène.

Le thème de l'éclairage est donc structurant car il conditionne non seulement l'impression de l'ensemble de la salle mais aussi l'impact des œuvres et de l'ambiance sur le ressenti des visiteurs.

La première étape signifiante de l'analyse de l'éclairage est d'avoir une idée générale de son influence sur la totalité des visiteurs interrogés.

Tableau 3.19 : répartition des thèmes de l'éclairage selon l'horaire de visite

Eclairage	nuit		jour		Total	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
luminosité	11	31,4%	24	68,6%	35	100,0%
vision oeuvre	15	50,0%	15	50,0%	30	100,0%
mise en valeur	12	42,9%	16	57,1%	28	100,0%
beauté soleil	6	31,6%	13	68,4%	19	100,0%
ombres et lumières	22	91,7%	2	8,3%	24	100,0%
tamisée	12	80,0%	3	20,0%	15	100,0%
plate	6	85,7%	1	14,3%	7	100,0%
homogène	5	83,3%	1	16,7%	6	100,0%
lisibilité	7	30,4%	16	69,6%	23	100,0%
modèle	15	88,2%	2	11,8%	17	100,0%
ambiance	16	69,6%	7	30,4%	23	100,0%
mise en scène	20	52,6%	18	47,4%	38	100,0%



Plusieurs indices apparaissent grâce à cette vision globale des discours sur l'éclairage répartis entre jour et nuit.

Pour les visiteurs de jour, le facteur essentiel dans l'éclairage de la cour Marly c'est qu'il s'agisse de lumière solaire. Ceci entraîne plusieurs effets : tout d'abord l'apaisement apporté par le fait d'être dans une pièce claire et lumineuse qui donne la sensation d'être à l'extérieur ; ensuite le fait que cette impression d'extérieur permette de remettre en contexte les sculptures présentées, qui se trouvaient à l'origine dans le parc de Marly.

De fait, la lumière zénithale naturelle éclaire toute la pièce avec la même intensité, l'architecture aussi bien que les œuvres. Les visiteurs ressentent alors une liberté de regarder où ils veulent, ce qu'ils veulent, et la cour s'en trouve mise en valeur dans son ensemble.

> « Oui, y a un rapport avec les œuvres et la luminosité naturelle qui est reposant, on a l'impression d'être en pleine nature (…). C'est toujours mieux la lumière naturelle. De voir des œuvres au naturel, c'est plus intéressant qu'un éclairage artificiel, on a la vision de l'œil naturel au lieu d'une lecture guidée qui nous fait peut-être manquer quelque chose, ça me permet de voir à ma façon plutôt que de lire quelque chose qu'on veut m'imposer. » (Homme, 40 ans, jour)

> « Je trouve ça plus apaisant qu'il y ait une lumière naturelle, déjà ces statues sont pensées pour être à l'extérieur dans un habitat naturel donc ça apporte beaucoup par rapport à l'œuvre et ça guide moins notre regard, c'est-à-dire que quand on expose une œuvre et qu'on met une lumière projetée dessus on implique d'une certaine façon un regard qui est déjà prédisposé. Alors que là le fait que ce soit naturel avec les ombres, le soleil, les nuages, forcément ça joue… Voilà, et ça nous…bah voilà on laisse plus notre regard aller au hasard, on a plus de liberté en fait. » (Femme, 24 ans, jour)

L'autre aspect de l'éclairage important à retenir dans les discours de jour, c'est la différence déclarée entre le jour et la nuit, une différence de lumière visible qui entraine d'autres impressions de la cour Marly et des œuvres. Les visiteurs admettent qu'un changement de lumière entraîne donc une modification de la vision des œuvres.

> « Je pense que ça ne ferait pas pareil, si elle est dans les ténèbres, dans un environnement plus sombre, toutes les œuvres sont assez guerrières mais dans cet environnement lumineux avec des arbres ce n'est pas du tout l'impression qui s'en dégage, je pense que ça change la perception. » (Femme, 24 ans, jour)

La lumière redonne dans ce passage une chaleur, un apaisement aux œuvres, elle joue ainsi sur l'ambiance et par ce biais sur le message transmis par l'œuvre.

> « La lumière joue beaucoup et on voit les choses différemment même quand on est en ville et qu'on regarde une façade c'est complètement différent le jour et la nuit. » (Homme, 23 ans, jour)

Le changement lumineux entre jour et nuit est donc perçu comme un agent de changement de la lecture de son environnement.

> « Si on prend cette statue en lumière naturelle et que vous la mettez dans une salle sombre avec des éclairages qui vont tourner quand les gens vont se déplacer qui vont la mettre en valeur ce sont deux choses différentes. Cette statue là pour moi elle était dans un parc si vous la mettez avec des éclairages différents elle va être différente. » (Homme, 60 ans, jour)

L'impact de la lumière naturelle semble donc fort et de ce fait, son effacement peut entraîner de grandes différences dans la perception des œuvres entre jour et nuit. Les visiteurs de jour trouvent que cette transition vers une ambiance plus sombre peut apporter une atmosphère différente, peut-être plus de charme ou de la beauté, mais que la lumière solaire zénithale reste quelque chose de très appréciable.

Tout comme les visiteurs de jour, les visiteurs de nuit relèvent la différence existant entre l'éclairage naturelle de la journée et l'éclairage artificiel de la nuit. Cette différence leur semble entraîner une autre perception des œuvres, peut-être plus dramatique ou plus mise en scène.

> « Peut-être que la nuit est plus théâtrale de ce point de vue-là parce que l'éclairage est plus contrôlé.si vous venez de jour et que des nuages passent, vous devez avoir des variations intéressantes. Là peut-être c'est plus mis en scène disons, peut-être. » (Homme, 48 ans, nuit)

Le contrôle de l'éclairage est perçu comme un moyen de recomposition d'un lieu par une mise en scène dirigée, à l'inverse de la lumière naturelle qui est libre de fluctuer.

> « Du coup en fait on n'est que guidés par, je vois là, on n'est que guidé par la lumière indiquée par le musée, on est obligé de s'y…ça impose vraiment la sensation. Tu as une sensation qui est vraiment donnée par la lumière que le musée donne alors que le jour c'est la couleur naturelle et donc celle du musée elle compte beaucoup moins. » (Femme, 22 ans, nuit)

La lumière dirigée est donc un moyen d'imposer une certaine vision des œuvres, celle de l'institution.

> « Oui, ils ont plus de force qu'en lumière naturelle. La lumière fait partie de la façon, enfin fait partie de l'œuvre, s'intègre à l'œuvre. On a l'impression qu'ils ont compris l'œuvre avant de l'éclairer, je trouve ça magnifique cette idée. Et l'éclairage est discret parce que l'origine des faisceaux de lumière est très discret, c'est ça qui est très adroit. On ne sait pas d'où vient la lumière quand on regarde et ça c'est très très fort. Ça fait partie de la quantité de petits détails ici qui font que c'est une mise en scène et pas seulement une présentation d'œuvres. » (Homme, 44 ans, nuit)

La qualité de l'éclairage nocturne permet la sensation d'une mise en scène et ajoute quelque chose par rapport à une simple présentation des œuvres, comme en journée.

Cela pourrait notamment être dû à la création, par une lumière tamisée, d'un jeu d'ombres et lumières sur les sculptures qui apporte un contraste des œuvres éclairées sur le fond architectural de la pièce sans éclairage précis. Ce contraste entraîne un effet de relief qui donne du modelé aux œuvres. De ce fait, la lumière étant dirigée, elle guide l'œil et indique au visiteur ce qu'il doit regarder en lui donnant une certaine lecture des œuvres.

> « […] sur le fond c'est plus dramatique, les volumes on voit les ombres qui se projettent, c'est marrant, y a des zones d'ombres et lumière, des choses qui sont mises en évidence. Voilà y a du volume et de la profondeur […]. Là on a plus de contrastes, plus d'ombres et de lumière que si on était venu à midi avec le soleil qui tombe juste au-dessus. Je préfère la nuit parce que la lumière est dirigée. » (Homme, 45 ans, nuit)

Ce visiteur émet sa préférence pour une lumière dirigée, selon lui le regard professionnel porté sur l'œuvre pour l'éclairer la magnifie justement parce qu'elle sait jouer avec les reliefs.

> « L'éclairage est assez bien fait, en tout cas pour celle-là, parce qu'on voit bien les ombres, on voit bien le relief. Les autres sont un peu plus à l'ombre et on les voit presque pas du coup on ne s'y attarde pas mais celle-là elle est bien mise en valeur. » (Femme, 30 ans, nuit)

Le biais introduit par l'éclairage artificiel, par rapport à l'éclairage naturel, c'est qu'il indique les zones d'attention, pointe les œuvres à regarder selon le musée. Il

guide le parcours des visiteurs par des points de lumière, laissant par la même occasion d'autres œuvres dans le noir.

Tous ces effets de l'éclairage artificiel dirigé entraîne une expérience de visite différente dans la cour Marly, avec des ressentis différent, notamment de charme, de mystère ou de magie, qui n'apparaissaient pas en journée.
L'importance donc de l'éclairage sur l'expérience de visite et le ressenti justifie une comparaison plus strict entre jour et nuit.

> « Ça donne aussi une ambiance romantique. C'est un éclairage particulier qui donne un peu une atmosphère intimiste. On retrouve un peu le palais je trouve, plus que le musée. » (Homme, 59 ans, nuit)

Le fait de laisser sa place à l'ombre dans le musée, de ne pas tout éclairer, joue sur l'ambiance générale. Par l'intimité retrouvée, le fait de visiter un monument historique, c'est-à-dire chargé d'histoire où des gens ont vécu, semble ressortir. L'image du Louvre se transforme.

> « Ça joue l'hiver parce que si je viens au printemps ou en été il fait jour mais effectivement entre les visites d'été et d'hiver ça change d'ambiance par exemple ici dans cette salle c'est sûr que si on était au mois de juin à cette heure-ci on serait ensoleillé en tout cas y aurait beaucoup de luminosité et là y a une autre ambiance, une ambiance presque…je trouve que ça a plus de charme, y a un côté un peu magique qui se dégage de cette cour de nuit avec cet éclairage. Et puis ça accentue les ombres, et donc effectivement ça change complètement le regard, enfin complètement, ça change le regard qu'on peut avoir sur ces œuvres. » (Homme, 37 ans, nuit)

L'arrivée de la nuit entraîne une autre perception du lieu par une ambiance différente et le contraste créé entre le noir extérieur et les lumières rappellent cette magie primaire du feu dans la nuit froide.

> « C'est comme chez soi en fait, la journée c'est la lumière naturelle et le soir la lumière artificielle permet chez soi de créer l'ambiance qu'on veut en allumant des veilleuses ou le plafond, ici ça donne une certaine vision, une certaine ambiance dans la visite et justement suivant l'éclairage des œuvres, on les voit différemment…une sculpture dans la pénombre ou une sculpture éclairée de face ou de biais, je pense que ça peut donner une vision différente de la sculpture. » (Homme, 47 ans, nuit)

Il n'y a pas que l'ambiance qui est transformée, le regard sur les œuvres est influencé par l'éclairage, elles auront un impact différent sur les visiteurs.

> « Une espèce d'apaisement, déjà avec le jeu de lumière qui est complètement différent, les ombres, les jeux de l'ombre et de la lumière, et y a un apaisement qui se fait avec cet éclairage-là à la tombée de la nuit qu'on n'a pas la journée. » (Femme, 56 ans, nuit)

Outre la magie, l'intimité et le romantisme, le lieu semble apaisé.

Finalement, ces diverses déclarations montrent que l'expérience est différente entre une visite de jour et de nuit surtout grâce au changement d'ambiance lumineuse.

> « Oui évidemment, quand la lumière change, l'expérience change, toujours. » (Femme, 30 ans, nuit)

Les contrastes importants entre jour et nuit se situent donc au niveau de la perception lumineuse de la pièce et des œuvres. Cela concerne tout d'abord la mise en valeur de l'œuvre qui s'effectue par des jeux d'ombres et lumières qui font ressortir le relief des sculptures, les plis et les modelés. L'éclairage artificiel a donc plus de jeu sur l'œuvre, plus d'impact maîtrisé. En effet, les visiteurs l'ont indiqué eux-mêmes, la lumière artificielle guide le regard sur l'œuvre en laissant certaines parties dans l'ombre alors qu'à l'inverse, l'homogénéité de la lumière solaire supprime le contraste qui peut exister de nuit entre les œuvres et l'architecture et sur les œuvres elles-mêmes, rendant ainsi le regard plus libre de se poser où il le souhaite. Cette différence majeure entre jour et nuit implique un éclairage qui met plus en scène les œuvres pendant la nuit au détriment d'une moins bonne lisibilité des détails des œuvres.

> « Clairement quand je viens en été c'est plus facile de regarder les tableaux parce qu'il y a encore de la lumière du jour. » (Homme, 31 ans, nuit)

> « Oui certainement, y en a des biens réussis et d'autres en nocturne forcément y a des manques. On ne peut pas voir forcément les détails. En même temps je suis tolérant parce que c'est le soir donc c'est un gros effort

> de tout éclairer donc y a des manques mais qui ne gênent pas les visiteurs lambda on va dire, moi quand je veux voir une œuvre en particulier ça me gêne. » (Homme, 30 ans, nuit)

L'éclairage de nuit avec son jeu d'ombres et de lumières permet de se cacher des autres visiteurs mais aussi de moins les remarquer tandis que le contraste des œuvres éclairées sur la lumière tamisée du reste de la pièce lui donne du charme, du mystère et rend même la scénographie de la cour plus dramatique.

> « Je préfère l'éclairage tamisé comme ici, je n'aime pas la lumière trop vive, ça rend les choses plus intimes. Je trouve que les gens sont trop exposés quand y a trop de lumière. » (Homme, 21 ans, nuit)

L'intimité semble donc être liée non seulement à l'ambiance mais au regard des autres, c'est aussi être caché des autres.

> « Je trouve que ça a plus de charme, y a un côté un peu magique qui se dégage de cette cour de nuit avec cet éclairage. » (Homme, 37 ans, nuit)

Cette sensation semble encore accentuer par l'arrivée au musée et son illumination extérieure qui donne un côté magique ou festif à la venue au musée.

> « L'éclairage joue beaucoup, les ombres ça fait un peu mystérieux etc. donc y a un jeu de lumière qui est peut-être différent, par contre je suis déjà venue la journée et c'est vrai que, pas dans toutes les pièces parce qu'il y en a certaines qui sont protégées mais quand on voit le soleil qui passe à travers les verrières etc. c'est vrai que ça donne d'autres impressions. » (Femme, 33 ans, nuit)

> « Oui, les lumières extérieures ça donne aussi un plus, ça change complètement l'ambiance, oui ça donne un côté festif. » (Homme, 45 ans, nuit)

L'éclairage a donc des effets sur l'ambiance, la perception des choses et des œuvres, sur l'attitude des visiteurs qui se sentent plus cachés des autres, mais aussi sur le discours général de l'exposition étant donné qu'il signale un parcours privilégié différent de celui du jour.

La forte présence de l'impact de l'éclairage dans les discours de visiteurs indique son importance dans l'expérience de visite. Il réalise 54% d'occurrences le jour et 60% la nuit sur la totalité des entretiens.

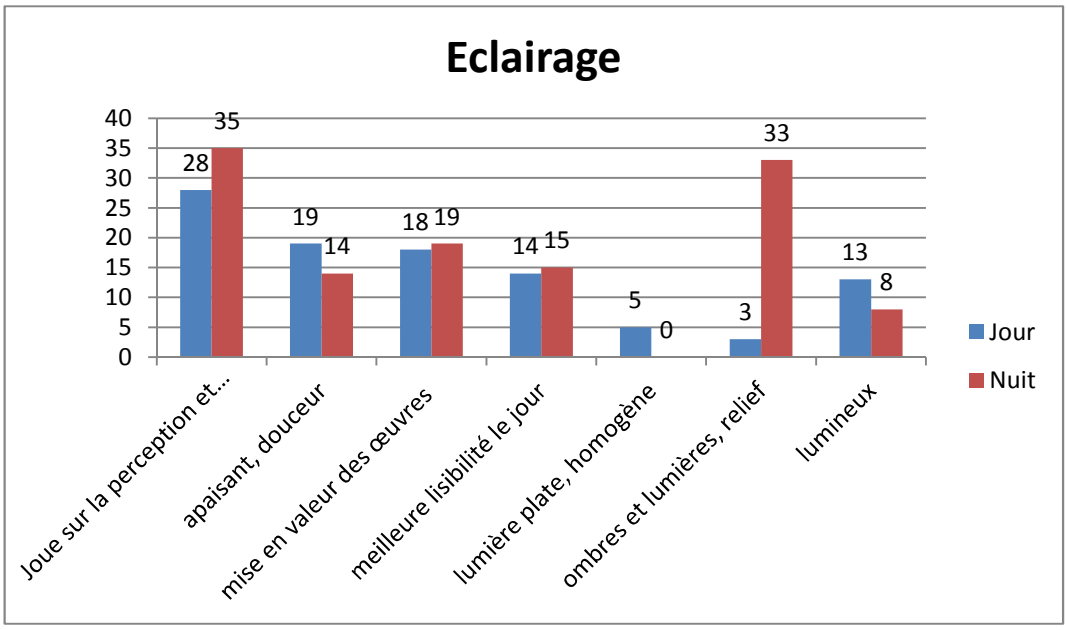


Figure 3.16 : répartition du nombre d'occurrences du thème de l'éclairage selon l'horaire de visite

En regardant de plus près, les manifestations de ce thème varient suivant l'horaire de visite. L'affirmation la plus présente de jour et de nuit est que l'éclairage joue sur la perception et les impressions données à la fois par les œuvres et par le lieu lui-même. Il y a ici une légère hausse en ce qui concerne les discours de nuit. Logiquement, donc, l'éclairage est mentionné, de jour et de nuit, comme mettant en valeur les œuvres. L'éclairage de la cour est apprécié en journée et en nocturne. Il est également qualifié d'apaisant ou de doux, la journée et la nuit avec une légère supériorité numérique en journée. La cour est d'ailleurs plus souvent qualifiée de lumineuse en journée. Ceci semble jouer sur la lisibilité des œuvres exposées qui apparaît meilleure en journée pour plusieurs visiteurs, de jour et de nuit.

Enfin, la véritable différence de l'éclairage nocturne apparaît dans son opposition avec la lumière naturelle du point de vue des contrastes. La lumière n'est qualifiée de plate que pendant la journée et à l'inverse, le jeu des ombres et lumières prend de grandes proportions dans les discours de nuit. C'est donc bien cette différence

de contraste et de relief qui semble être majeure dans le rapport à l'éclairage de la cour.

Une des grandes caractéristiques de la lumière concerne les liens qui unissent d'un côté la visite de nuit au jeu d'ombres et au modelé, et de l'autre la visite de jour à la luminosité et à la lisibilité.

Il semble dès lors établi que l'ambiance lumineuse conditionne la vision des œuvres présentées dans la cour Marly.

L'autre point mis en exergue avec l'exploration des discours autour de la lumière est celui de la mise en scène et de la contextualisation des œuvres.

L'espace de la cour Marly semble caractérisé par sa scénographie et sa mise en scène, surtout pour les visiteurs de nuit puisque cet intérêt revient à hauteur de 48 occurrences soit 38% sur la totalité des entretiens contre 32 occurrences soit 25% le jour.

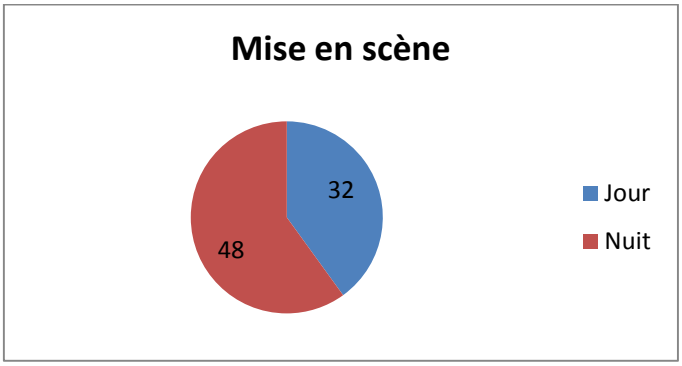


Figure 3.17 : répartition du nombre d'occurrences de la mise en scène selon l'horaire de visite

Cette impression est apparemment remplacée en journée par une impression d'extérieur qui permet une forte contextualisation des œuvres en recréant l'ambiance d'un parc de sculpture.

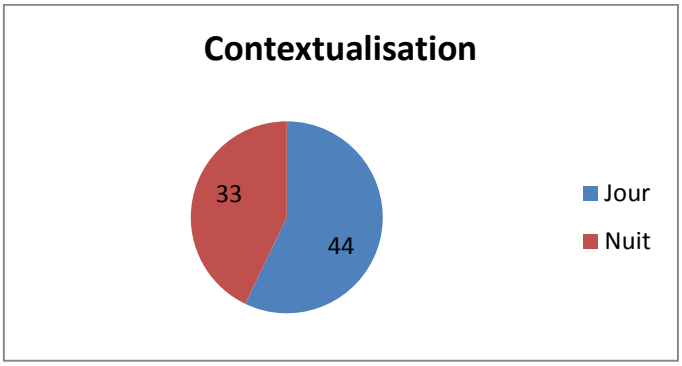


Figure 3.18 : répartition du nombre d'occurrence de la contextualisation selon l'horaire de visite

Il semble donc exister quelques différences entre les discours des visiteurs de jour et de nuit en ce qui concerne l'impact du lieu. Elles se situent plutôt du côté de l'affectif, de l'impression et du sensationnel pour la nocturne et de la reconstruction, de la compréhension et de la contextualisation pour la journée.

Cette contextualisation, ou mise en scène en nocturne, participe de l'impression de vie qui peut se dégager des œuvres. L'effet de mise en scène plutôt dramatique accessible en nocturne rend les œuvres impressionnantes par leur mise en lumière qui apporte du volume et une légère impression de vie aux sculptures de la cour Marly.

> « C'est intéressant en plus quand on voit les chevaux ici parce qu'il y a de l'air frais et on peut penser que ces animaux sont vivants. » (Femme, 20 ans, nuit)

Il semble ici intéressant de s'arrêter un moment sur cette impression de vie recréée puisqu'en journée elle se traduit principalement par la sensation du mouvement des œuvres tandis que la nuit elle n'est pas aussi précisée.

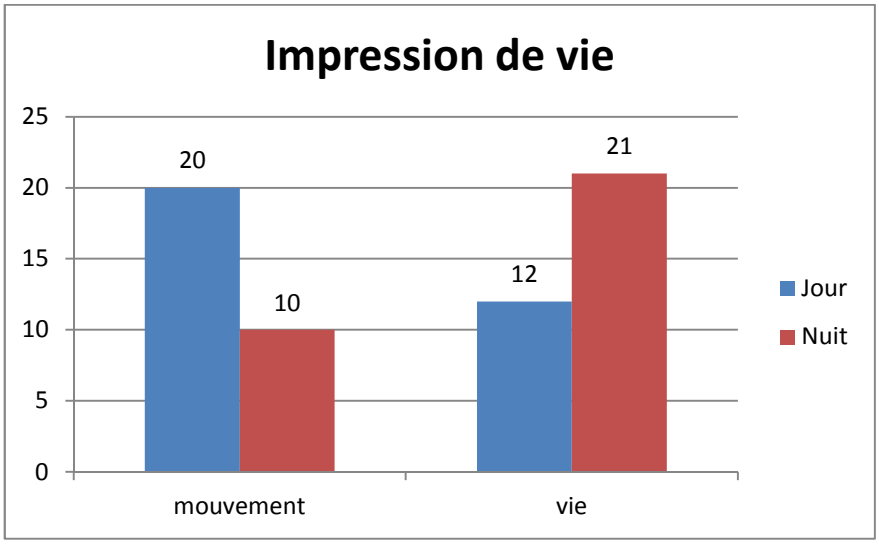


Figure 3.19 : répartition par nombre d'occurrences de l'impression de vie donnée par les œuvres selon l'horaire

L'impression générale des œuvres pourrait donc se traduire en journée par une sensation de mouvement, notamment rendu par les positions des sculptures, alors que la nuit, une impression diffuse de vie donnée aux œuvres se manifesterait sûrement grâce au jeu contrastant d'ombres et lumières.

Cette différence entre mouvement et vie n'est pas anodine car ces termes ne font pas appel au même imaginaire. Le fait que ce soit la vie qui ressorte pendant les nocturnes est une marque des représentations de la visite de musée pendant la nuit, telle qu'elles ont été décrites dans le chapitre II.

Toutes ces informations sur le rapport à l'œuvre montrent l'importance de l'ambiance et du contexte dans lesquels se déroule la visite.

Attractivité des œuvres

Ces rapports des visiteurs à l'éclairage et à la mise en scène les engagent donc à regarder les œuvres d'une manière différente. Il est intéressant de voir si cela se transcrit dans leurs comportements à travers, notamment, la mesure des œuvres regardées de jour et de nuit.

Lors des parcours, les regards aux œuvres ont été comptabilisés, ils vont permettre d'avoir une idée de l'attraction que les œuvres peuvent exercer sur les visiteurs et

de savoir si, dans les observations, cette attraction varie entre jour et nuit. L'index d'attraction issu des travaux de Shettel (1973) et repris par Bollo et Pozzolo (2005) dans leur étude sur le comportement des visiteurs de musées donne une idée de l'attractivité des œuvres de la cour Marly. Cet index est utilisé pour indiquer la proportion de visiteurs qui s'est arrêté devant une œuvre. Ici, il est calculé à partir du nombre de regards aux œuvres repérés divisé par le nombre total de personnes observées. Cette index donne un numéro de 0 à 1, plus le nombre de l'index est proche du 1, plus l'attractivité de l'œuvre est élevée.

Pour plus de lisibilité, les œuvres ont été réparties selon leur position dans la cour. Ainsi, parmi les œuvres du rez-de-chaussée, une œuvre en particulier semble attirer tous les regards, particulièrement la nuit.

Tableau 3.20 : récapitulatif de l'attractivité des œuvres du rez-de-chaussée

Œuvres	JOUR	Index d'attraction	NUIT	Index d'attraction
6/ *La Loire et le Loiret*	**21**	**0.21**	**27**	**0.27**
5/ *La Seine et la Marne*	**14**	**0.14**	**17**	**0.17**
1/ *Compagne de Diane*	3	0.03	0	0
2/ *Vases ornés*	3	0.03	1	0.01
4/ *Aristée*	1	0.01	0	0
3/ *Mercure*	0	0	0	0

La Loire et le Loiret, et dans une moindre mesure La Seine et la Marne sont les œuvres du rez-de-chaussée qui apparaissent comme les plus attirantes pour les visiteurs. En effet, il s'agit de deux groupes sculptés encadrant l'escalier qui sont surélevés par rapport aux visiteurs entrant dans la salle, elles attirent immédiatement les regards.

Photographie 3.1 : L'entrée dans la cour Marly pendant la journée © F. Germain, 2012

Cette photographie montre bien à quel point les deux sculptures sont imposantes à l'entrée dans la cour.

Toutefois, l'index d'attraction de *La Loire et le Loiret* (à gauche sur la photo) est de 0,21 le jour pour 0,27 la nuit. De même que l'index d'attraction de *La Seine et la Marne* (à droite sur la photo) est de 0,14 le jour et de 0,17 la nuit. Cela signifie que ces œuvres sont plus regardées la nuit que le jour et auraient donc un plus fort pouvoir d'attraction la nuit.

Photographie 3.2 : rez-de-chaussée de la cour Marly de nuit avec vue sur l'œuvre La Seine et la Marne © F. Germain, 2012

Cette deuxième photographie montre l'effet donné plus particulièrement par *La Seine et la Marne* lors de la nocturne. L'œuvre ne semble pas plus imposante que pendant la journée, elle est toujours positionnée au même endroit, la légère hausse d'attraction ne proviendrait donc pas de l'œuvre en elle-même. Il semble plutôt

que cela serait à mettre sur l'effacement du décor de la pièce en général, les murs si blancs la journée s'assombrissent, et des autres œuvres en particuliers. Les sculptures sont ainsi moins ton sur ton avec les murs de la salle.

Photographie 3.3 : prise de vue du rez-de-chaussée de la cour Marly depuis la terrasse intermédiaire pendant la nuit © F. Germain, 2012

Ces deux prises de vues du rez-de-chaussée depuis un point surélevé permettent de comprendre la dichotomie entre la faible intensité lumineuse générale de la pièce et l'appui lumineux sur les deux sculptures de l'escalier qui ressortent comme deux ilots de lumière dans le rez-de-chaussée. Tout comme les discours des visiteurs l'indiquaient, c'est l'éclairage artificiel dirigé qui augmente ici l'attractivité visuelle de ces deux œuvres. La mise en lumière travaille ici sur une zone qui est déjà naturellement attractive, elle ne fait donc que renforcer la tendance première des visiteurs.

Pour la terrasse intermédiaire, les index d'attraction sont relativement faibles, de jour et de nuit, exception faite des œuvres de la terrasse centrale.

Tableau 3.21 : récapitulatif de l'attractivité des œuvres de la terrasse intermédiaire

Œuvres	JOUR	Index d'attraction	NUIT	Index d'attraction
18/ *Neptune*	**17**	**0.17**	**14**	**0.14**
19/ *Amphitrite*	**16**	**0.16**	**10**	**0.10**
20/ *La Seine*	10	0.10	6	0.06
15/ *Enée et Anchise*	7	0.07	7	0.07
16/ *Amphitrite et Aréthuse*	7	0.07	6	0.06
14/ *Arria et Poetus*	6	0.06	9	0.09
21/ *La Marne*	5	0.05	5	0.05
7/ *Flore*	4	0.04	1	0.01
8/ *Pomone*	2	0.02	0	0
10/ *Diane*	2	0.02	5	0.05
9/ *L'Air*	1	0.01	0	0
12/ *Compagne de Diane*	1	0.01	1	0.01
11/ *Compagne de Diane*	0	0	2	0.02
13/ *Compagne de Diane*	0	0	2	0.02

Les œuvres de cette partie de la cour font certainement l'objet d'un regard englobant mais les regards précisément portés sur une œuvre en particulier sont assez rares sur la majorité des œuvres.


Photographie 3.4 : vues générales de la terrasse intermédiaire et de la terrasse centrale de la cour Marly
© F. Germain, 2012

Ce sont les deux œuvres d'accueil de la terrasse centrale qui attirent le plus de regards directs.


Photographie 3.5 : *Neptune* et *Amphitrite*, premières œuvres de la terrasse centrale © F. Germain, 2012

C'est l'œuvre *Neptune* qui est la plus regardée de la terrasse intermédiaire de jour avec un index d'attraction de 0,17 et de nuit avec un index de 0,14. Amphitrite, son pendant symétrique, est également souvent regardée avec un indice de 0,16 le jour et de 0,10 la nuit. Une dernière œuvre semble relativement attirante en journée, *La Seine*, située derrière *Neptune*, avec un index de 0,10. Cette œuvre est vraiment peu regardée la nuit. En effet, il apparaît que les œuvres de la terrasse centrale sont globalement plus appréciées en journée.

Photographie 3.6 : vue de la terrasse centrale de la cour Marly de nuit © F. Germain, 2012

Cette photographie montre qu'aucune œuvre en particulier ne semble ressortir de la terrasse centrale, le regard se fixe plutôt vers Neptune mais tourne rapidement sur les autres œuvres dans un mouvement circulaire, retranscrit dans les parcours des visiteurs, où l'attention ne semble pas se fixer sur un point en particulier.

Sur la terrasse supérieure, les index remontent globalement, plus d'œuvres sont regardées et plus souvent.

Tableau 3.22 : récapitulatif de l'attractivité des œuvres de la terrasse supérieure

Œuvres	JOUR	Index d'attraction	NUIT	Index d'attraction
24/ *Mercure monté sur Pégase*	**18**	**0.18**	**13**	**0.13**
23/ *La Renommée montée sur Pégase*	**14**	**0.14**	**14**	**0.14**
17/ *Cheval retenu par un palefrenier dit cheval de Marly*	**13**	**0.13**	**14**	**0.14**
27/ *Faune flûteur*	**13**	**0.13**	**11**	**0.11**
29/ *Hamadryade*	**12**	**0.12**	**9**	**0.09**
25/ *Faune au chevreau*	**10**	**0.10**	**7**	**0.07**
28/ *Flore*	9	0.09	8	0.08
35/ *Hippomène*	9	0.09	6	0.06
34/ *Atalante*	8	0.08	6	0.06
26/ *Vénus callipyge*	5	0.05	0	0
30/ *Chasseur*	**6**	**0.06**	**12**	**0.12**
36/ *Apollon*	6	0.06	5	0.05
37/ *Daphné*	5	0.05	5	0.05
31/ *Nymphe au carquois*	**4**	**0.04**	**10**	**0.10**
32/ *Nymphe à la colombe*	**4**	**0.04**	**10**	**0.10**
33/ *L'Aurore*	3	0.03	5	0.05
38/ *Les enfants à la chèvre*	3	0.03	5	0.05
39/ *Didon*	0	0	0	0
40/ *Les lutteurs*	0	0	0	0
Arc des Tuileries	0	0	3	0.03

Ce sont en premier les œuvres les plus imposantes qui attirent le plus les regards des visiteurs.

Photographie 3.7 : vues de la terrasse supérieure de la cour Marly en journée © F. Germain, 2012

Ainsi, les *Chevaux de Marly*, visibles sur les photographies du bas, à gauche au fond pour la première et à droite au fond pour la deuxième, ainsi que *La Renommée sur Pégase* sont aussi regardées le jour que la nuit avec des index de 0,13 et 0,14 pour le jour et de 0,14 la nuit. *Mercure monté sur Pégase* est l'œuvre la plus regardée de la terrasse supérieure en journée, visible sur la photo du haut, sur la droite. Le *Faune au chevreau*, le *Faune flûteur* et *Hamadryade*, qui se situent tous sur la partie droite de la terrasse supérieure, sont également plus regardées le jour avec des index respectivement de 0,18 contre 0,13 la nuit, de 0,10 contre 0,07 la nuit, de 0,13 contre 0,11 la nuit et de 0,12 contre 0,09 la nuit.

Si les principales œuvres regardées la nuit sur la terrasse supérieure sont également les pièces maîtresses de la cour, les quatre groupes équestres *Mercure monté sur pégase* attirent moins les regards que le jour.

Photographie 3.8 : la *Renommée montée sur Pégase* et *Mercure monté sur pégase* de nuit © F. Germain, 2012

Grâce à cette photographie, il est possible de remarquer une moindre intensité lumineuse sur *Mercure monté sur pégase* par rapport à *La Renommée sur Pégase*, ce qui pourrait expliquer la baisse d'attractivité de cette œuvre comparé à la journée. D'ailleurs, les *Chevaux de Marly*, qui étaient moins regardés la journée que les deux autres groupes équestres, reçoivent une attention plus équitable la nuit.

Photographie 3.9 : *Chevaux de Marly* la nuit © F. Germain, 2012

Ces photographies des *Chevaux de Marly* illustrent bien les propos des visiteurs sur l'éclairage nocturne : il fait ressortir les formes par le contraste des ombres et donne une idée de chair et de muscles plus présente qu'en journée. L'éclairage est d'ailleurs fort sur ces deux groupes sculptés et attire forcément le regard.

Photographie 3.10 : vue de la cour Marly depuis la terrasse supérieure, de nuit © F. Germain, 2012

D'autres différences apparaissent avec la journée, les œuvres le *Chasseur*, la *Nymphe au carquois* et la *Nymphe à la colombe* sont plus regardées la nuit que le jour avec des index respectivement de 0,12 contre 0,06 le jour, et de 0,10 contre 0,04 le jour.

Photographie 3.11 : *Chasseur*, *Nymphe au carquois* et *Nymphe à la colombe* vus de nuit © F. Germain, 2012

Le fait que ces œuvres soient plus regardées est étonnant puisque, d'un point de vue lumineux, elles ne sont pas surexposées contrairement aux chevaux. Leur attraction provient peut-être du fait qu'elles se situent à un endroit stratégique pour les parcours des visiteurs de nocturne et que leur mise en lumière, moins vive, joue sur l'aspect intime de la découverte des œuvres. Il s'agit certainement

du même phénomène pour le *Faune flûteur* qui est également plus regardé par les visiteurs de nocturne.

Les discours des visiteurs, les observations tout comme le relevé photographique de la cour Marly permettent d'arriver à la conclusion que l'environnement change réellement entre jour et nuit. La mise en lumière joue beaucoup sur l'ambiance générale et a un fort impact sur le regard des visiteurs, parfois guidé comme lorsqu'ils sont attirés par *La Loire et le Loiret*, parfois plus libre lorsqu'ils s'intéressent à des œuvres restées dans l'ombre qui passent plus inaperçues la journée alors qu'elles reçoivent le même éclairage que les autres œuvres de la cour.

3.1.4 Conclusion

Chacune des analyses de cette partie arrive à la conclusion que la visite de nuit basculerait dans un mode sensible de perception de l'environnement par rapport à une approche plus cognitive en journée. L'objectif de la visite serait moins l'apport de connaissances que l'émotion et la décontraction. La convivialité et l'expérience sociale au musée deviennent alors une des composantes de la visite nocturne.

En effet, les parcours mais aussi les discours de visiteurs montrent que la visite de nuit tient plus d'une promenade qui permet de se distraire. La journée, les visiteurs chercheront des informations sur les œuvres alors que la nuit, ils s'intéresseront plus à son côté esthétique.

Cela est peut-être dû en partie au fait que les visiteurs de nocturnes semblent plus habitués au musée du Louvre, leurs parcours montrant des comportements en général attribués aux visiteurs fréquents.

Un autre paramètre susceptible d'influencer l'expérience des visiteurs en nocturne est la perception du lieu. Il existe en effet un changement de points d'attention au sein de la cour Marly entre le jour et la nuit. Si les œuvres les plus imposantes,

scandant la scénographie, (les groupes du bassin des nappes, *La Seine et la Marne* et *La Loire et le Loiret*, ainsi que les groupes sculptés équestres surélevés, *La Renommée montée sur Pégase* et *Mercure monté sur Pégase*) demeurent les plus regardées, certaines œuvres subissent une baisse d'attractivité la nuit. Souvent cette baisse peut être rattachée à un éclairage moindre de l'œuvre. Les discours de visiteurs confirment que le changement d'éclairage entre jour et nuit entraîne une perception différente du lieu et des œuvres. Il est donc possible de conclure que l'éclairage joue un rôle clé dans l'interprétation du discours de l'exposition.

Ainsi, l'éclairage artificiel de la nuit entraîne une perception plus dramatique des œuvres qui leur donne un côté plus vivant, voire impressionnant. Le jeu des ombres et de la lumière recompose la perception des volumes de l'œuvre et donne une ambiance générale plus intime.

L'éclairage laisse l'ombre pénétrer dans l'exposition mais aussi la nuit. Les visiteurs ont ainsi conscience du contexte dans lequel ils effectuent cette visite et qui favorise un état d'esprit différent, celui du moment *nuit*, temps du loisir et de la détente.

L'état d'esprit des visiteurs de nocturne les incite à une approche plus imaginative. Les discours de nuit contiennent notamment plus de références au voyage dans le temps, à l'aspect vivant des œuvres et à la sensation de vivre une aventure. S'y retrouve également l'appel à l'imagerie de la visite de nuit au musée.

Tous ces résultats paraissent donc effectivement montrer que les visiteurs de nuit ont une approche sensorielle différente du lieu. Un changement existe entre visite de jour et de nuit. Il est perceptible à travers une vision modifiée des œuvres et du lieu, conviée par l'éclairage, indice d'un état d'esprit différent des visiteurs de nuit vivant leur visite de manière plus esthétique et imaginative.

3.2 Les figures de visiteurs

L'étude de la littérature sur l'expérience de visite ainsi que l'analyse de la perception sensorielle de l'exposition réalisée lors des nocturnes au musée du Louvre confirment que la visite de musée est une expérience profondément subjective. Les visiteurs ont donc une approche très personnelle qui, pour certains chercheurs, leur sert à construire leur identité. Cette recherche est révélée à travers le changement de comportement entre visiteurs assidus et visiteurs occasionnels. Être visiteur de musée est une compétence qui se construit. L'image de l'expérience de visite a donc évolué depuis Bourdieu avec l'acceptation d'une construction de « carrière » de visiteur tout au long de la vie.

> Des publics, donc. Mais aussi, des histoires de vie de visiteurs : on ne naît pas visiteur de musées, on l'est plus ou moins et différemment à différents moments de son existence, en fonction des rôles et des positions que l'on est conduit à tenir. […] la visite est marquée du sceau des interactions sociales. (Eidelman in Donnat, 2003, p. 32)

L'image du visiteur de musée et de sa pratique s'élabore à chaque visite et permet aux visiteurs de se définir eux-mêmes selon leur approche du musée et de l'exposition.

L'approche compréhensive de l'interaction sociale au musée révèle l'importance de l'individualité de chaque visiteur dans ses perceptions et ses objectifs de visite.

> « Visitors come with their own agenda, and their level of engagement with exhibits and displays is their choice. Thus, each visitor will construct his or her own pattern of engagement and each will have a uniquely personal learning experience. » (Falk, Dierking, et Foutz, 2007, p.59)[23]

[23] « Les visiteurs viennent avec leur agenda propre et choisissent leur niveau d'engagement avec les expôts. Ainsi, chaque visiteur va construire son propre modèle d'engagement et expérimenter un apprentissage unique et personnel. »

Ainsi, l'activité de visite est sélective, les visiteurs créent leur propre expérience muséale en choisissant où ils vont dans l'exposition, ce qu'ils regardent et lisent, la manière dont ils comprennent les messages.

> « Each visitor's experience is different, because each brings his own personal context and social context, and because each makes different choices as to which aspects of that context to focus on. » (Falk et Dierking, 1992, p. 67)[24]

Les visiteurs ne recherchent donc pas tous la même chose dans leur expérience de visite.

> […] Les visiteurs semblent donc intuitivement, et sans en avoir une réelle conscience traiter chaque exposition comme une nouvelle expérience et adapter leurs modes de récolte d'informations en fonction de ce qui leur est présenté et de la manière dont cela leur est présenté. (O'Neill in Eidelman et al., 2008, p. 230)

Chaque changement dans le contexte de l'exposition mais également chaque changement dans l'état d'esprit des visiteurs peut potentiellement générer une expérience de visite différente. La visite de nuit peut donc entraîner une vision changée de l'expérience muséale.

La découverte de ces interactions a entraîné l'élaboration de différentes théories du soi ou de l'identité pour prendre en compte à la fois l'apprentissage au sens large d'une visite mais également le rapport intime entretenu avec cette expérience. Parmi ces auteurs, Falk, (2009), démontre que chacun possède plusieurs identités utilisées pour supporter ses interactions avec le monde en général et la visite de musée en particulier. Le rapport à son identité et à ses besoins devient alors la motivation majeure des gens à venir visiter un musée.

« An individual's identity-related needs motivate him or her to visit a museum and provide an overarching framework for that visit experience. » (Les besoins identitaires d'un individu sont une motivation à la visite de musée et procurent un cadre d'interprétation de cette expérience de visite) (Falk, 2009, p.10). Il établit alors un modèle de l'expérience muséale qui part de l'idée que la visite de musée

[24] « Chaque expérience de visiteur est différente parce que chacun apporte son propre contexte personnel et social, et parce que chacun fait des choix différents en référence aux aspects de ce contexte sur lesquels il désire se concentrer. »

est un des moyens de passer son temps libre parmi d'autres qui peut aider à satisfaire certains besoins liés à la construction identitaire. Les effets de la visite se terminent alors bien après la sortie du musée avec l'assimilation, le développement et l'enrichissement de l'identité personnelle.

L'expérience de visite se compose alors de trois moments: avant la visite quand le visiteur a des attentes préconçues sur sa visite de musée ; pendant la visite, quand il expérimente le musée ; après la visite pour la construction de son identité à long terme. L'évaluation des différences entre attentes et expérience décide de la satisfaction ou non du visiteur. Le visiteur va se remémorer cette satisfaction, ou non-satisfaction, ce qui va jouer sur la prescription de la visite auprès de ses connaissances mais aussi sur la volonté de revenir au musée pour une nouvelle visite. Ces manières d'entrer au musée, ces attentes, cadrent le contexte social et physique de la visite mais servent surtout comme un cadre cognitif pour donner du sens à l'expérience.

L'approche de Falk est intéressante dans son apport de changement ou de renforcement de comportements liés à l'image d'eux-mêmes que les individus cherchent à renvoyer en visitant un musée. Il veut ainsi démontrer que l'identité muséale spécifiquement endossée par les visiteurs influencerait les motifs de visites et leur apprentissage à long terme.

Cette construction identitaire doit quand même être considérée avec prudence car elle peut paraître rigide. Si elle rejoint l'idée de carrière de visiteurs, elle gomme quelque peu d'un autre côté la possibilité pour les visiteurs d'endosser différentes manières de visiter, différentes approches du musée, au cours de sa vie mais surtout au cours d'une même visite. Voilà pourquoi plutôt que de parler de « soi » ou d'identité, Rounds, (2006), préfère le terme de « rôles » qui prend en compte la représentation sociale que chacun engage dans une visite de musée et diminue l'impact de cette expérience muséale sur l'identité profonde. Ainsi, l'étude de l'expérience de visite gagne en liberté en ne catégorisant pas les visiteurs selon une identité de visiteur mais en prenant en compte une multiplicité d'identités ou d'attitudes que peut adopter un visiteur.

La venue au musée, et sa fréquence, dépend donc de variables socio-culturelles mais surtout de variables identitaires. Elles s'expriment à travers la vision que les personnes ont du musée en tant que lieu de loisir où elles peuvent expérimenter un certain type d'expérience en rapport avec des attentes et des besoins.

Il semble donc logique d'aborder les pratiques des visiteurs sous la métaphore du jeu de rôles. Les visiteurs interagiraient alors avec l'exposition selon une certaine vision de ce que peut apporter une visite de musée.

Se basant sur une définition de Moscovici, Jutant (2011) dans sa thèse analyse les figures des visiteurs dans leur réflexivité par rapport à leur expérience de visite. C'est le rôle producteur des visiteurs qu'elle interroge dans leur capacité à créer des représentations sociales du « visiteur ». Les visiteurs de musée auraient donc une posture critique vis-à-vis de la pratique muséale. Elle montre que Le Marec (2002) a mis en lumière cette posture en relevant que certaines catégories instituées, comme l'« amateur » ou l'« expert », sont mobilisées par les visiteurs.

Pour expliquer ce phénomène, Jutant fait intervenir la notion de cadre de Goffman (1991) qui mêle réalité extérieure et interprétation.

Elle en déduit que « ce qui est en jeu, dans la prise de rôle est la compréhension du cadre, et la construction/manipulation par l'individu des formes d'identité sociale, mais pas d'une identité personnelle. » (Jutant, 2011, p. 403)

Cela se concrétise par un ajustement des visiteurs au cadre et aux figures de visiteurs. Cet ajustement se base entre autre sur l'observation des autres visiteurs par rapport au parcours de visite. Il y a création d'une communauté de pratiques ; sur la prise de rôle assumée des visiteurs, la prise de tel ou tel autre rôle fait alors varier le sens qu'ils donnent à la visite de musée.

Il semblerait que le changement d'approche de l'exposition la nuit puisse entraîner une réflexivité sur les pratiques de visite et l'émergence de certaines représentations de figures de visiteurs : diurne face à nocturne.

3.2.1 Le profil des visiteurs

Avant de réfléchir aux différentes postures adoptées par les visiteurs au cours de leur visite, il faut déjà déterminer leur profil socioprofessionnel.

Les entretiens ainsi que les observations du musée du Louvre ont fait l'objet d'un questionnaire permettant de donner un profil des visiteurs. Le questionnaire des entretiens était posé à l'enquêté en fin d'entretien. En revanche, pour les observations il s'agit d'une appréciation subjective de l'enquêteur sur la personne observée, les données sont donc sujettes à caution et servent d'indication avant tout.

De plus, dans cette identification sommaire des visiteurs des nocturnes, il peut être intéressant d'ajouter aux informations des publics du Louvre celle recueillies au Centre Pompidou mais aussi celle données par l'enquête sur la *Nuit européenne des musées*.

Ces données additionnelles sont issues de différentes enquêtes, en différents lieux et circonstances, il ne s'agit pas de les comparer ou de les mettre au même niveau mais simplement de tenter d'apporter un aperçu des probables visiteurs de la nuit.

L'établissement d'un éventuel profil des visiteurs de musée la nuit passe en premier par l'analyse des données issues de l'enquête du Louvre, entretiens et observations. Ces analyses sont ensuite mises en regard entre elles et avec celles de l'enquête au Centre Pompidou et de l'enquête pour la *Nuit européenne des musées*.

Pour l'analyse des entretiens réalisés au Louvre, il s'agit ici de traiter les données d'un questionnaire, il était donc possible d'établir une grille de lecture. Elle suit les questions posées aux visiteurs : son genre, son âge, son niveau d'études, en quelle compagnie la visite a été faite, son groupe professionnel, son origine géographique, son habitude de visite du Louvre et finalement son capital de familiarité culturelle.

Cette grille a été modélisée à l'aide du logiciel Sphinx qui permet un traitement statistique automatique des données.

La deuxième source de données pour l'identification des publics de la nocturne du musée du Louvre sont les observations réalisées pour la thèse.
Chaque observation comporte une identification du visiteur observé par son genre, sa tranche d'âge, sa compagnie et le temps passé dans la salle. Ces informations sont estimées par l'observateur et donc n'ont qu'une valeur indicative.
Les activités observées se répartissent en trois classes : les regards (sur l'œuvre, autour de soi, en l'air, sur les textes) ; les interactions (avec les œuvres, avec les autres visiteurs, avec la muséographie) ; les actions (lire, prendre une photo, l'orientation, utiliser son téléphone). Chacune est mesurée temporellement (voir annexe I).

La première partie des analyses va porter sur les données générales des individus, leur genre, leur âge, leur lieu de résidence ou encore la compagnie des visiteurs. La deuxième partie est celle des données socio-professionnelles avec le niveau de diplôme et le groupe social qui sont suivies par le capital de familiarité culturel et muséal des visiteurs.

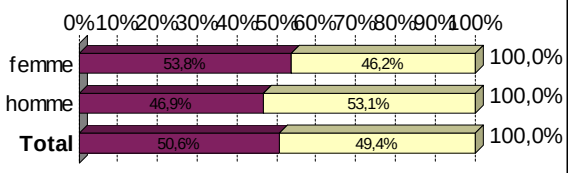
Les visiteurs de nuit : genre, âge, résidence, compagnie

En ce qui concerne le genre des visiteurs, il s'agit plutôt de femmes sur la totalité des entretiens jour et nuit. Toutefois, pendant les nocturnes, les hommes ont été plus nombreux.

Tableau 3.23 : répartition des hommes et des femmes selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Sexe

	jour	nuit	Total
femme	**53,8%**	**46,2%**	**100,0%**
homme	**46,9%**	**53,1%**	**100,0%**
Total	**50,6%**	**49,4%**	**100,0%**



p = **36,7%** ; chi2 = **0,81** ; ddl = **1** (**NS**)
La relation n'est pas significative.

Ce résultat semble se retrouver dans les autres enquêtes menées au Louvre et à Pompidou.

En effet, les personnes pénétrant dans la cour lors des observations atteignent un total de 135 hommes et de 149 femmes, les femmes sont donc un peu plus nombreuses que les hommes. Sur ces 284 personnes repérées, seules 200 personnes ont été observées au cours de leur visite, 100 la journée et 100 la nuit. Les 84 personnes restantes sont les personnes accompagnant les visiteurs observés.

Tableau 3.24 : répartition des visiteurs observés par genre au musée du Louvre

	jour	noct urne	**Total**
homme	**66**	**69**	**135**
femme	**78**	**71**	**149**
Total	**144**	**140**	**284**

La répartition entre jour et nuit montre qu'il y a moins de différences entre le nombre d'hommes et de femmes observés en nocturne, les femmes sont plus nombreuses la journée.

En rapport à ces résultats, les personnes qui ont répondu à l'entretien mené au Centre Pompidou en 2011 sont plus souvent des hommes lors des soirées qu'aux autres moments, nocturne et jour.

Tableau 3.25 : répartition par genre des visiteurs du Centre Pompidou

	femme		homme		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
Jour	**27**	**62,8%**	**16**	**37,2%**	**43**	**100,0%**
Nuit	**27**	**54,0%**	**23**	**46,0%**	**50**	**100,0%**
Soirée	**15**	**48,4%**	**16**	**51,6%**	**31**	**100,0%**
Total	**69**	**55,6%**	**55**	**44,4%**	**124**	**100,0%**

Les femmes demeurent majoritaires mais sont proportionnellement plus présentes en journée. En fait, les écarts entre hommes et femmes se réduisent la nuit et sont pratiquement inexistant en soirée.

Ces différences repérées semblent toutefois s'effacer devant l'évènement de la *Nuit européenne des musées* puisque les visiteurs ayant répondu au questionnaire sont majoritairement des femmes, à hauteur de près de 65%.
Cela permettrait de supposer que ce qui attire les hommes dans les nocturnes ce n'est pas tant la possibilité de se promener de nuit dans un musée mais de pouvoir s'y rendre à un horaire accessible, après le travail.

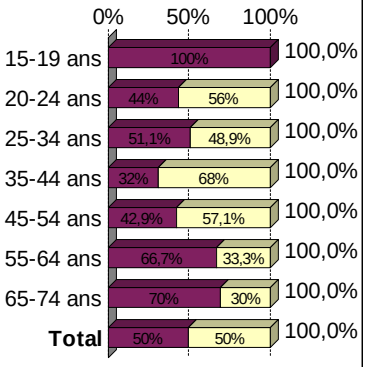
En ce qui concerne l'âge des visiteurs, la catégorie la plus représentée parmi les personnes interrogées au Louvre est celle des 25-34 ans, suivie par les 20-24 ans et les 35-44 ans.
Les tranches d'âges des observations, estimées par l'enquêteur, rejoignent cette répartition puisque la plupart des personnes observées ont entre 26 et 39 ans. Ils représentent 49,5% des observations, les 18-25 ans viennent en deuxième avec 29% suivis par les 40-59 ans avec 21% et enfin les 60 et plus avec 8,5% ainsi que les 12-18 avec 1% des observations.

Or, parmi les visiteurs interrogés, il apparaît que certaines catégories d'âge sont plus ou moins présentes selon le type de visite, jour ou nuit.

Tableau 3.26 : répartition des tranches d'âge selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Age

	jour	nuit	Total
15-19 ans	**100,0%**	**0,0%**	**100,0%**
20-24 ans	**44,0%**	**56,0%**	**100,0%**
25-34 ans	**51,1%**	**48,9%**	**100,0%**
35-44 ans	**32,0%**	**68,0%**	**100,0%**
45-54 ans	**42,9%**	**57,1%**	**100,0%**
55-64 ans	**66,7%**	**33,3%**	**100,0%**
65-74 ans	**70,0%**	**30,0%**	**100,0%**
Total	**50,0%**	**50,0%**	**100,0%**



p = **7,0%** ; chi2 = **11,65** ; ddl = **6** (**PS**)
La relation est peu significative.

Les 15-19 ans n'ont été interrogés que durant la journée tout comme les 65-74 ans qui sont bien plus représentés en journée qu'en nocturne. Les 55-64 ans sont également plus présents la journée. Les 25-34 ans sont un peu plus représentés le jour mais leur chiffre de nuit sont quasiment les mêmes. En revanche, les 20-24 ans, 35-44 ans et 45-54 ans sont plus présents en nocturnes qu'en journée.

Il semble donc qu'en effet, le public de la nocturne soit un public d'étudiants et d'actifs de 30 à 50 ans. Toutefois, il faut rester prudent sur ces chiffres étant donné que l'échantillon interrogé est loin d'être suffisant numériquement pour atteindre une bonne représentativité des visiteurs de nuit ou de jour du Louvre.

De même, les personnes observées la nuit sont avant tout des 26-39 ans et des 18-25 ans.

Tableau 3.27 : répartition jour et nuit des tranches d'âge observées au musée du Louvre

	jour	noct urne	Total
12-18	**100,0%**	**0,0%**	**100,0%**
18-25	**39,7%**	**60,3%**	**100,0%**
26-39	**50,5%**	**49,5%**	**100,0%**
40-59	**54,8%**	**45,2%**	**100,0%**
60+	**41,2%**	**58,8%**	**100,0%**
Total	**48,2%**	**51,8%**	**100,0%**

La répartition entre jour et nuit montre que les moins de 18 ans ne sont observés que pendant le jour et que les 40-59 ans sont aussi plus présents la journée. En nocturne ont été proportionnellement plus observés les 18-25 ans et les 60 et plus.

Les visiteurs interrogés au Centre Pompidou marquent également la faible présence des 65 ans et plus lors des visites de nuit. En revanche, les 50-65 ans sont très présents en soirée et en nocturne.
Ce sont les 26-33 ans qui forment la majeure partie des visiteurs interrogés pendant les nocturnes. Les 18-25 ans sont également plus présents qu'aux autres moments, jour et soirée.

Tableau 3.28 : répartition des âges des visiteurs interrogés au Centre Pompidou

	jour		nuit		soirée		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
75 et +	**1**	**100,0%**	**0**	**0,0%**	**0**	**0,0%**	**1**	**100,0%**
66-74 ans	**7**	**63,6%**	**0**	**0,0%**	**4**	**36,4%**	**11**	**100,0%**
58-65 ans	**4**	**23,5%**	**6**	**35,3%**	**7**	**41,2%**	**17**	**100,0%**
50-57 ans	**3**	**27,3%**	**5**	**45,5%**	**3**	**27,3%**	**11**	**100,0%**
42-49 ans	**10**	**40,0%**	**12**	**48,0%**	**3**	**12,0%**	**25**	**100,0%**
34-41 ans	**6**	**40,0%**	**4**	**26,7%**	**5**	**33,3%**	**15**	**100,0%**
26-33 ans	**5**	**20,0%**	**16**	**64,0%**	**4**	**16,0%**	**25**	**100,0%**
18-25 ans	**6**	**33,3%**	**7**	**38,9%**	**5**	**27,8%**	**18**	**100,0%**
moins de 18 ans	**1**	**100,0%**	**0**	**0,0%**	**0**	**0,0%**	**1**	**100,0%**
Total	**43**	**34,7%**	**50**	**40,3%**	**31**	**25,0%**	**124**	**100,0%**

Entre jour, nuit et soirée, les âges des visiteurs se répartissent relativement différemment puisque ce sont avant tout les 58 ans et plus qui profitent de la soirée pour venir au musée alors que la journée, les plus de 65 ans et les 34-49 ans sont très présents.

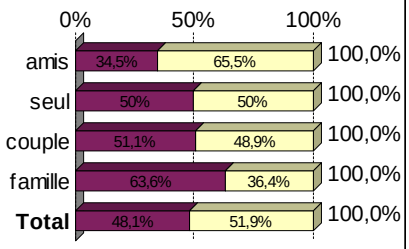
Pendant la *Nuit européenne des musées*, le profil semble s'élargir puisque les 26-41 ans forment près de 31% des visiteurs tout comme les 42-57 ans.
Encore une fois, l'évènement étant plus large, et l'enquête plus étendue, cela permet de modérer les résultats des enquêtes plus qualitatives menées pour la recherche.

Pour ce qui a trait à la compagnie des visiteurs, étant donné que l'enquêteur évitait les groupes de visiteurs trop imposants, il est naturel que la plupart des visiteurs interrogés soient venus seuls ou en couple.

Tableau 3.29 : répartition du type de compagnie selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Compagnie

	jour	nuit	Total
amis	**34,5%**	**65,5%**	**100,0%**
seul	**50,0%**	**50,0%**	**100,0%**
couple	**51,1%**	**48,9%**	**100,0%**
famille	**63,6%**	**36,4%**	**100,0%**
Total	**48,1%**	**51,9%**	**100,0%**



p = **32,8%** ; chi2 = **3,44** ; ddl = **3** (**NS**)
La relation n'est pas significative.

Les personnes seules et les couples, catégories les plus interrogées, sont relativement bien réparties entre jour et nuit. Les familles, elles, sont plus présentes en journée tandis que les amis sont plus souvent interrogés en nocturne. La visite nocturne pourrait donc être une visite entre amis plus que la visite de jour qui serait peut-être plus familiale.

Pour les observations réalisées au musée du Louvre, étant donné que les personnes interrogées étaient des visiteurs adultes souvent venus entre adultes, les familles ont été peu observées. L'échantillon se concentre donc sur les couples, qui représentent 38% des observations, les personnes seules avec 27,5%, les amis avec 25,5% puis les familles avec 5%.

Tableau 3.30 : répartition jour et nuit de la compagnie des visiteurs observés au musée du Louvre

	jour	noct urne	**Total**
amis	**39,2%**	**60,8%**	**100,0%**
couple	**56,6%**	**43,4%**	**100,0%**
seul	**49,1%**	**50,9%**	**100,0%**
famille	**50,0%**	**50,0%**	**100,0%**
Total	**49,5%**	**50,5%**	**100,0%**

La répartition montre que les amis ont été plus souvent observés en nocturne tandis que les couples l'ont été plus souvent en journée. Les catégories « seul » et « famille » sont observées de manière relativement équilibrée.
La visite nocturne est donc appréciée des groupes d'amis, ce qui rejoint le côté social de la visite observée lors des parcours de visiteurs qui interagissaient beaucoup entre eux.

Lors de l'enquête au Centre Pompidou, les visiteurs étaient interrogés à la sortie de l'exposition. Le questionnaire ne comportait pas de question indiquant la compagnie mais elle a fait l'objet d'annotations sur les questionnaires de la part de l'enquêteur. Comme la question n'était pas posée directement à la personne interrogée, les personnes qui arrivaient seules devant l'enquêté sont annotées comme « seul » mais elles pouvaient avoir visité avec des amis qui n'auraient pas le même rythme qu'eux. Les autres groupes ne posent pas ce genre de problèmes méthodologiques étant donné qu'une famille se sépare rarement avant de sortir d'une exposition, tout comme les couples. Pour cette raison, quel que soit la période des enquêtes, les personnes « seules » sont les plus nombreuses dans le tableau.

Tableau 3.31 : compagnie des visiteurs interrogés au Centre Pompidou

	jour		nuit		soirée		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
couple	**4**	**17,4%**	**12**	**52,2%**	**7**	**30,4%**	**23**	**100,0%**
amis	**5**	**19,2%**	**15**	**57,7%**	**6**	**23,1%**	**26**	**100,0%**
famille	**4**	**80,0%**	**0**	**0,0%**	**1**	**20,0%**	**5**	**100,0%**
seul	**29**	**41,4%**	**24**	**34,3%**	**17**	**24,3%**	**70**	**100,0%**
Total	**42**	**33,9%**	**51**	**41,1%**	**31**	**25,0%**	**124**	**100,0%**

Ce qu'il est intéressant de noter dans ce tableau, c'est que les familles sont pratiquement absentes des périodes de visite autres que la journée. De plus, le taux de couples et d'amis augmente significativement en soirée et en nocturne. Cela est particulièrement marquant pour la nocturne dont 52.2% des personnes interrogées à cette période sont venues en couple et 57.7% entre amis. Cela rehausse encore un peu le côté social mais aussi romantique de la visite de nuit des musées.

Cette caractéristique de la visite de nuit se retrouve également lors de l'enquête sur la *Nuit européenne des musées* puisque les visiteurs sont plutôt venus entre adultes. Il semble donc s'agit d'une activité réservée au cercle amical, aux couples ou encore aux familles sans enfants.

Les informations concernant l'âge, le genre, le lieu de résidence et la compagnie des visiteurs des différentes enquêtes montrent de forts points communs.
Excepté pour la *Nuit européenne des musées,* les hommes semblent légèrement plus nombreux à venir (seuls ou accompagnés) lors des ouvertures nocturnes. Peut-être accompagnent-ils des amis ou leur épouse à un horaire qui est plus pratique pour eux.
Au niveau des tranches d'âge, de nouveau les visiteurs de la *Nuit européenne des musées* s'étendent sur un spectre plus étendu alors que pour les autres enquêtes, la particularité des visites nocturnes seraient d'attirer des visiteurs entre 18 et 39 ans, jeunes et jeunes actifs.
En revanche, en termes de compagnie, toutes les enquêtes semblent montrer que les publics de la nuit au musée sont plutôt des adultes venus entre amis ou en couple.

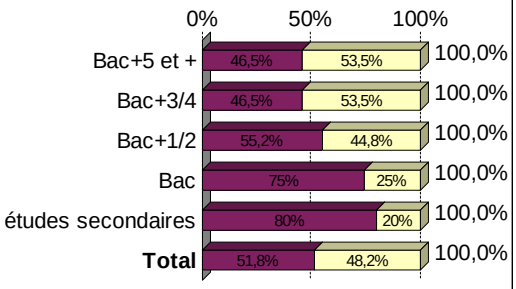
Données socio-professionnelles : diplôme, groupe social, capital de familiarité culturel et muséal des visiteurs.
En regardant de plus près le profil de ces visiteurs, notamment du point de vue de la formation, les résultats montrent que, tout comme le laissait présager les

enquêtes réalisées dans les musées, les visiteurs interrogés ont le plus souvent un niveau Bac+ 5 et +, suivi des autres niveaux de diplômes par ordre décroissant.

Tableau 3.32 : répartition des diplômes selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Diplôme

	jour	nuit	Total
Bac+5 et +	**46,5%**	**53,5%**	**100,0%**
Bac+3/4	**46,5%**	**53,5%**	**100,0%**
Bac+1/2	**55,2%**	**44,8%**	**100,0%**
Bac	**75,0%**	**25,0%**	**100,0%**
études secondaires	**80,0%**	**20,0%**	**100,0%**
Total	**51,8%**	**48,2%**	**100,0%**



p = **16,7%** ; chi2 = **6,46** ; ddl = **4** (**NS**)
La relation n'est pas significative.

Les diplômes les moins élevés sont beaucoup plus représentés pendant la visite de jour tandis que l'inverse se produit durant la visite de nuit qui compte, proportionnellement, beaucoup plus de diplômes élevés. Il semble donc que la visite nocturne soit préférée des hauts diplômes, ou du moins connus par eux.

Il semble en aller de même avec les entretiens menés au Centre Pompidou.

Tableau 3.33 : niveau des diplômes des personnes interrogées au Centre Pompidou

	jour		nuit		soirée		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
études primaires	**0**		**0**		**0**		**0**	**100,0%**
études secondaires	**0**		**0**		**0**		**0**	**100,0%**
bac ou niveau bac	**3**	**60,0%**	**1**	**20,0%**	**1**	**20,0%**	**5**	**100,0%**
bac+1 ou 2	**7**	**46,7%**	**3**	**20,0%**	**5**	**33,3%**	**15**	**100,0%**
bac+ 3 ou 4	**13**	**41,9%**	**10**	**32,3%**	**8**	**25,8%**	**31**	**100,0%**
bac+ 5 et plus	**19**	**26,4%**	**36**	**50,0%**	**17**	**23,6%**	**72**	**100,0%**
Total	**42**	**34,1%**	**50**	**40,7%**	**31**	**25,2%**	**123**	**100,0%**

La plus grande partie des visiteurs, quel que soit le moment de la visite, ont un diplôme de niveau Bac+ 5 et plus. Toutefois, c'est durant la nuit que ces hauts diplômés ont le plus important taux de participation. Les diplômes peu élevés,

déjà peu nombreux, accusent une baisse additionnelle lors des soirées et des nocturnes.

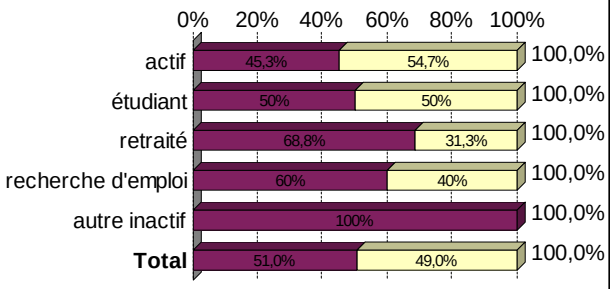
Cette caractéristique connue des visiteurs de musée se retrouve également pendant la *Nuit européenne des musées*, où les diplômes les plus élevés sont prédominants, suivis par les diplômes moyens, les personnes ayant moins du bac ou pas de diplôme ne représentant que peu de visiteurs.

L'étude des catégories socioprofessionnelles révèle que parmi toutes les personnes interrogées, les actifs, suivis de loin par les étudiants, sont les plus représentés. Cela cadre avec groupes d'âges trouvés chez les visiteurs.

Tableau 3.34 : répartition des groupes professionnels selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Groupe pro

	jour	nuit	Total
actif	**45,3%**	**54,7%**	**100,0%**
étudiant	**50,0%**	**50,0%**	**100,0%**
retraité	**68,8%**	**31,3%**	**100,0%**
recherche d'emploi	**60,0%**	**40,0%**	**100,0%**
autre inactif	**100,0%**	**0,0%**	**100,0%**
Total	**51,0%**	**49,0%**	**100,0%**



p = **12,9%** ; chi2 = **7,13** ; ddl = **4** (**PS**)
La relation est peu significative.

Ainsi, les retraités sont plus présents la journée tandis que les actifs le sont plus en nocturne. Les étudiants qui, contrairement aux actifs, n'ont pas de contrainte d'horaire sont autant présents de jour que de nuit. Les personnes en recherche d'emploi, qui ont donc moins de 60 ans et du temps libre dans la journée, choisissent plutôt le jour pour visiter.

Lors de l'enquête au Centre Pompidou, les actifs étaient également le groupe le plus représenté, toute période confondue. Toutefois, leur proportion augmente considérablement pendant les nocturnes puisqu'ils représentent 48,3% des personnes interrogées à cette période.

Tableau 3.35 : catégories socio-professionnelles des visiteurs interrogés au Centre Pompidou

	jour		nuit		soirée		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
actif	**26**	**29,2%**	**43**	**48,3%**	**20**	**22,5%**	**89**	**100,0%**
recherche d'emploi	**1**	**100,0%**	**0**	**0,0%**	**0**	**0,0%**	**1**	**100,0%**
congé longue durée	**0**		**0**		**0**		**0**	**100,0%**
étudiant	**5**	**31,3%**	**7**	**43,8%**	**4**	**25,0%**	**16**	**100,0%**
élève	**0**		**0**		**0**		**0**	**100,0%**
retraité	**8**	**57,1%**	**0**	**0,0%**	**6**	**42,9%**	**14**	**100,0%**
autre inactif	**2**	**66,7%**	**0**	**0,0%**	**1**	**33,3%**	**3**	**100,0%**
Total	**42**	**34,1%**	**50**	**40,7%**	**31**	**25,2%**	**123**	**100,0%**

Les étudiants sont proportionnellement très présents à cette période. En revanche, les retraités et autres inactifs sont absents de l'échantillon de personnes interrogées en nocturne, 21h-23h, bien qu'ils soient présents en journée et en soirée.

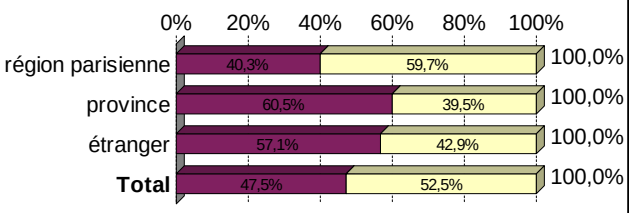
Lors de la *Nuit européenne des musées*, la majorité des visiteurs sont également des actifs, suivis par les retraités puis les étudiants qui sont assez peu nombreux en comparaison avec leur nombre en journée dans les musées.

L'origine géographique, le fait de savoir s'il s'agit d'un public local ou touristique, semble important pour un musée comme le Louvre. L'enquête montre que la plupart des visiteurs interrogés, de jour et de nuit, habitent dans la région parisienne, plus de 60%. Les personnes venant de province représente 30% des visiteurs interrogés et les étrangers parlant français seulement 6%.

Tableau 3.36 : répartition de l'origine géographique selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Origine géographique

	jour	nuit	**Total**
région parisienne	**40,3%**	**59,7%**	**100,0%**
province	**60,5%**	**39,5%**	**100,0%**
étranger	**57,1%**	**42,9%**	**100,0%**
Total	**47,5%**	**52,5%**	**100,0%**



p = **10,7%** ; chi2 = **4,46** ; ddl = **2** (**PS**)
La relation est peu significative.

Les visiteurs de nuit semblent globalement d'origine parisienne tandis que les visiteurs du jour seraient plus globalement des touristes, nationaux ou internationaux et en ceci, caractéristiques du public du musée du Louvre. Il y aurait donc un changement de populations entre jour et nuit, qui est en effet ressenti par les visiteurs, et qui pourrait s'expliquer par l'horaire allongé qui permet à des personnes actives la journée de se rendre au musée pour y passer la soirée, comme ils iraient au cinéma après leur journée de travail.

Au Centre Pompidou, les visiteurs interrogés sont pour la plupart des français venant de Paris ou de la région parisienne.

Tableau 3.37 : provenance géographique des visiteurs interrogés au Centre Pompidou

	jour		nuit		soirée		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
France	**39**	**33,6%**	**47**	**40,5%**	**30**	**25,9%**	**116**	**100,0%**
étranger	**4**	**50,0%**	**3**	**37,5%**	**1**	**12,5%**	**8**	**100,0%**
province	**8**	**61,5%**	**2**	**15,4%**	**3**	**23,1%**	**13**	**100,0%**
région parisienne	**11**	**27,5%**	**18**	**45,0%**	**11**	**27,5%**	**40**	**100,0%**
Paris	**20**	**32,3%**	**27**	**43,5%**	**15**	**24,2%**	**62**	**100,0%**
Total	**82**	**34,3%**	**97**	**40,6%**	**60**	**25,1%**	**239**	**100,0%**

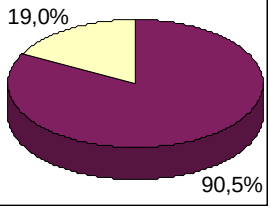
Cette origine géographique ne semble pas varier selon la période de visite même si les personnes venant de province semblent un peu plus nombreuses en journée. Il faut rappeler que l'enquête se déroulait à la sortie d'une exposition temporaire, ce qui peut avoir une grande influence sur l'origine des visiteurs.
De même, les visiteurs de la *Nuit européenne des musées* sont issus d'un public local. Il semble donc que la visite de musée la nuit soit un moyen pour les locaux de venir ou de revenir au musée.

Dans cette optique de public local, il est alors intéressant de savoir quels rapports ces visiteurs entretiennent avec le musée du Louvre.
Pour déterminer l'habitude muséale des visiteurs et leur familiarité au Louvre, il leur a été demandé s'ils étaient déjà venus au Louvre.

Tableau 3.38 : total des visiteurs de jour et de nuit déjà venus au musée du Louvre ou primo-visiteurs

Dej_Louv

	% obs.
Déja venus	**90,5%**
primo-visiteur	**19,0%**
Total	

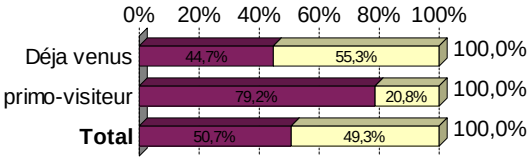


Très largement, les visiteurs interrogés pour cette enquête sont déjà venus au moins une fois au musée du Louvre, les primo-visiteurs ne représentant que 19% des réponses.

Tableau 3.39 : répartition des visiteurs déjà venus et des primo-visiteurs selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Visite Louvre

	jour	nuit	Total
Déja venus	**44,7%**	**55,3%**	**100,0%**
primo-visiteur	**79,2%**	**20,8%**	**100,0%**
Total	**50,7%**	**49,3%**	**100,0%**



p = **0,2%** ; chi2 = **9,40** ; ddl = **1** (**TS**)
La relation est très significative.

Il est très intéressant de noter que la plupart des primo-visiteurs viennent au musée du Louvre pendant la journée ce qui laisse la visite nocturne aux personnes connaissant déjà le musée. Peut-être est-ce une question d'information, les nouveaux visiteurs ne sachant pas qu'il y a des nocturnes, ou alors peut-être est-ce une question de rentabilité de la visite, les primo-visiteurs désirant passer le plus de temps possible au musée ils préfèrent venir lors de la plage horaire la plus étendue : la journée. Peut-être est-ce également une question d'emploi du temps et d'organisation, si les nouveaux visiteurs sont majoritairement des touristes, alors venir au Louvre fait partie du programme de leurs vacances.

Cette question du capital de familiarité n'est pas accessible, ni à travers les observations, ni à travers l'enquête au Centre Pompidou.

En revanche, l'enquête de la *Nuit européenne des musées* révèle que, globalement, il s'agit pour les visiteurs de leur première expérience à la fois de la *Nuit*

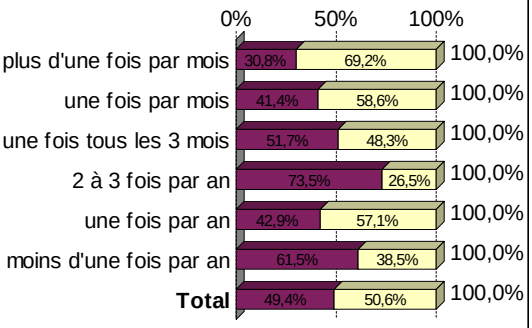
européenne des musées mais aussi des musées visités. La venue au musée dans ces circonstances semble donc moins le fait d'habitués, peut-être parce qu'il s'agit d'un évènement très médiatisé qui enlève le côté « bon plan » des nocturnes hebdomadaires comme moyen de visiter un musée avec moins de monde et entre « connaisseurs ».

Cette première évaluation de l'habitude du musée se poursuit lors de l'enquête au Louvre avec une question permettant de savoir combien de fois dans l'année les personnes interrogées déclarent aller au musée. La réponse à cette question permet d'avoir une idée sur l'habitude de visite et la connaissance de ses usages, bref de savoir à quel type de visiteur la personne se réfère : averti ou occasionnel.

Tableau 3.40 : répartition du nombre de venue au musée dans l'année selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Venue au musée

	jour	nuit	Total
plus d'une fois par mois	30,8%	69,2%	100,0%
une fois par mois	41,4%	58,6%	100,0%
une fois tous les 3 mois	51,7%	48,3%	100,0%
2 à 3 fois par an	73,5%	26,5%	100,0%
une fois par an	42,9%	57,1%	100,0%
moins d'une fois par an	61,5%	38,5%	100,0%
Total	**49,4%**	**50,6%**	**100,0%**



p = **1,0%** ; chi2 = **15,15** ; ddl = **5** (**TS**)
La relation est très significative.

Il s'avère que peu de personnes interrogées ont peu l'habitude des musées, la grande majorité en visitant un plusieurs fois par an.

La majorité des personnes déclarant venir au musée plus d'une fois par mois ou une fois par mois ont été interrogées en nocturne, tout comme ceux déclarant venir une fois par an. Il est possible que ce soient les visiteurs ayant une forte fréquentation des musées qui accompagnent ces personnes venant moins souvent. Ceci rejoindrait les tendances observées au cours de l'enquête de la *Nuit européenne des musées* 2012.

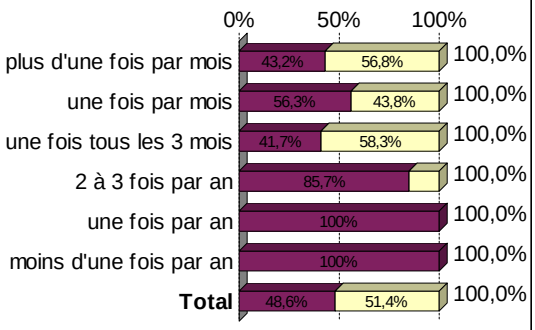
En ce qui concerne les personnes venant 2 à 3 fois par an et moins d'une fois par an, ils sont en grande majorité des visiteurs de jour. Les visiteurs de nuit sont donc des visiteurs plus fréquents des musées et ont une plus grande habitude muséale. Il serait donc logique qu'ils montrent quelques signes de visiteurs habitués au cours de leur visite, notamment dans leur parcours de visite et dans ce qu'ils recherchent dans leur visite.

Pour affiner l'analyse de ces visiteurs, il a semblé intéressant de voir ce que représente pour eux la sortie au musée en comparaison avec d'autres sorties culturelles possibles.
Les personnes interrogées font plusieurs sorties culturelles dans le mois. Ils ont donc une forte habitude culturelle.

Tableau 3.41 : répartition du nombre de sorties culturelles par an selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Sorties culturelles

	jour	nuit	Total
plus d'une fois par mois	**43,2%**	**56,8%**	**100,0%**
une fois par mois	**56,3%**	**43,8%**	**100,0%**
une fois tous les 3 mois	**41,7%**	**58,3%**	**100,0%**
2 à 3 fois par an	**85,7%**	**14,3%**	**100,0%**
une fois par an	**100,0%**	**0,0%**	**100,0%**
moins d'une fois par an	**100,0%**	**0,0%**	**100,0%**
Total	**48,6%**	**51,4%**	**100,0%**



p = **15,2%** ; chi2 = **8,08** ; ddl = **5** (**NS**)
La relation n'est pas significative.

En ce qui concerne les sorties culturelles, les écarts entre jour et nuit se réduisent par rapport à la visite de musée. Les visiteurs qui déclarent ne faire une sortie culturelle que 2 à 3 fois par an voire moins sont majoritaires lors des visites de jour. Toutefois, si les visiteurs de nuit conserve une légère avance sur la fréquence de sorties plus d'une fois par mois et une fois tous les 3 mois, les écarts se réduisent et surtout, les personnes qui déclarent effectuer une sortie culturelle une fois par mois sont plus nombreuses le jour.

Les visiteurs interrogés déclarent donc de fortes pratiques culturelles, incluant la visite de musée.

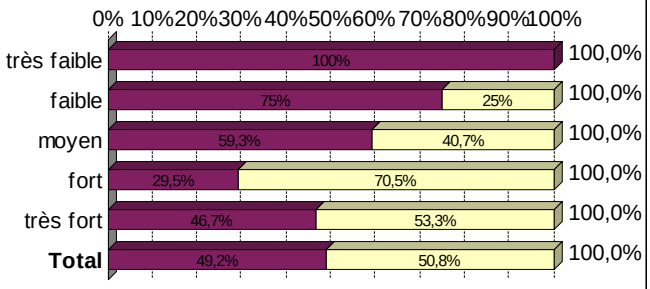
Les deux catégories qui viennent d'être analysées (habitudes de visite de musée et de sorties culturelles) permettent à l'aide d'un barème de calculer la familiarité culturelle d'une personne. Autrement dit, cela permet de voir si les visiteurs interrogés ont une proximité, une habitude et une facilité concernant les sorties culturelles.

Sur la totalité des personnes interrogées, le taux de familiarité culturelle est plutôt moyen à fort, ils ont donc une certaine habitude des sorties culturelles mais ne les réalisent pas tous avec assiduité.

Tableau 3.42 : répartition du capital de familiarité selon l'horaire de visite au musée du Louvre

Capital de familiarité jour et nuit

	jour	nuit	Total
très faible	**100,0%**	**0,0%**	**100,0%**
faible	**75,0%**	**25,0%**	**100,0%**
moyen	**59,3%**	**40,7%**	**100,0%**
fort	**29,5%**	**70,5%**	**100,0%**
très fort	**46,7%**	**53,3%**	**100,0%**
Total	**49,2%**	**50,8%**	**100,0%**



p = **1,0%** ; chi2 = **13,25** ; ddl = **4** (**S**)
La relation est significative.

Les écarts les plus remarquables entre jour et nuit concernent les capitaux faible et fort. En effet, les visiteurs de jour composent la quasi-totalité des personnes ayant un faible, voire très faible, taux de familiarité culturelle. Le taux moyen est également toujours plutôt repéré chez les visiteurs de jour que ceux de nuit qui composent au contraire la grande majorité des visiteurs ayant un fort taux de familiarité culturelle, voire très fort bien que ce dernier taux soit également notable chez les visiteurs de jour. En tout cas, il est intéressant de voir que les visiteurs de jour et de nuit soient si partagés autour des taux faible et fort. Il y aurait *a priori* une plus grande représentation de visiteurs assidus chez les personnes interrogées de nuit.

Là où l'enquête aux nocturnes du Louvre montre une spécialisation des visiteurs, en tant que personnes à fort et très fort capital de familiarité muséale et culturelle, celle de la *Nuit européenne des musées* montre à l'inverse une démocratisation de la venue au musée. En effet, les capitaux faibles et très faibles s'avèrent bien plus nombreux que lors de visites en journée et dépassent les capitaux forts et très forts.

Il semble donc que malgré quelques points communs socio-professionnels, les publics de la *Nuit européenne des musées*, évènement national fortement médiatisé, et ceux des nocturnes hebdomadaires, du musée du Louvre ou du Centre Pompidou, relativement méconnues et peu médiatiques, soient des publics différents dans leurs habitudes muséales.
Les publics de la nuit au musée sont donc variés mais il est possible de reconnaître quelques grands traits communs entre eux. Il s'agit de visiteurs venus entre adultes, couples et amis, qui ont un haut niveau de diplôme et habitent dans la région du musée visité. Il s'agit donc d'une visite de proximité à vocation sociale.

Il semble intéressant de comparer ces résultats obtenus par questionnaires directement auprès des publics à l'image de la composition des publics du jour et de la nuit dans les discours des visiteurs.
Lors des entretiens réalisés au musée du Louvre, les visiteurs ont souvent fait mention d'une différence dans le public du musée entre jour et nuit. Il semblerait que l'on trouve à l'œuvre ici une réflexivité autour de la figure du visiteur de la nuit. Les visiteurs de nocturne tiennent à se distinguer des visiteurs de la journée.
Cette vision d'un public différent atteint près de 20% d'occurrence de nuit sur la totalité des entretiens de jour et de nuit.

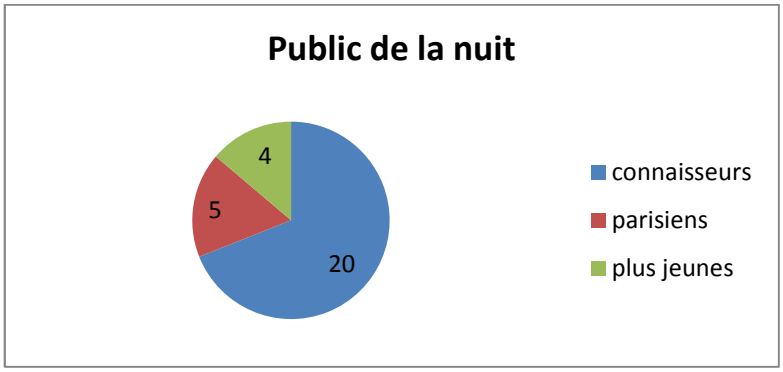


Figure 3.20 : répartition par nombre d'occurrences des différences du public de la nuit

La figure du visiteur de nuit est donc celle d'un connaisseur, il vient souvent au musée, le connaît bien et apprécie l'art. Le visiteur de nuit est plutôt une personne jeune. En tout cas, il subit en moyenne un rajeunissement par rapport au visiteur de la journée et il est parisien.

L'entrée par le contenu des discours de visiteurs permet également de remarquer que la caractérisation du public de la nocturne se divise en deux grands pôles, la nature du public et sa démarche de visite.

En effet, apparaît en premier, en nombre et en importance, la remarque qu'il s'agit d'un public différent de celui du jour. Cette différence se marque avant tout par le type de public. Le public de la nuit serait un public de connaisseurs, de passionnés et d'étudiants qui viennent de leur plein gré au musée et savent ce qu'ils vont y trouver. Cela marque en creux le public du jour qui serait un public plus globalement « profane » notamment caractérisé par la figure du touriste.

> « Et ce sont des gens différents, c'est plus des passionnés, enfin des gens plus intéressés que dans la journée, ceux qui sont là pour une visite obligatoire, pour avoir fait le Louvre. » (Femme, 27 ans, nuit)

Ainsi, les publics de jour et de nuit, en plus de leur type, disons intellectuel, se différencieraient par leur origine géographique, le public de jour globalement touristique et le public de nuit plus local, surtout parisien. Il se différencierait aussi par son nombre, le public de nuit serait moins nombreux que celui du jour et il y aurait surtout moins de groupes et moins de familles il s'agirait d'un public

plus individuel. De ce fait, il peut également se différencier par son âge, il y aurait moins d'enfants la nuit mais aussi moins de personnes âgées par conséquent ce serait un public adulte et jeune.

> « Ce n'est pas le même public, en journée j'ai l'impression qu'il y a beaucoup de cars de touristes, de groupes d'enfants, de scolaires, de touristes bruyants, enfin voilà des gens qui optimisent leur journée et le soir soit ils sont crevés, on en voit qui ont fait la journée, ou alors y a des gens comme nous qui font des petits morceaux de nocturne pour le plaisir. » Femme, 36 ans, nuit)

> « Y a plus les français, les parisiens qui sont là, y a pas de touristes, très très peu de touristes. » (Homme, 32 ans, nuit)

Ici semble se dégager une partition entre touriste et esthète, visiteur occasionnel et visiteur assidu.

Ces discours donnent une image des visiteurs de nocturnes réelle et fantasmée qui s'exprime à travers l'agenda et les motivations de visite mais aussi à travers un rapport critique aux autres.

3.2.2 L'agenda et les motivations à la visite

Plusieurs études montrent que la visite de musée s'inscrit majoritairement dans un temps de détente et de loisir, dans un article, Goldstein (in Eidelman, 2008) indique que la visite de musée a généralement lieu soit le week-end soit pendant les vacances, beaucoup plus rarement en semaine puisque, « Évènement plutôt rare, la « sortie musée » se programme généralement les jours où l'on a du temps devant soi. » (Goldstein, in Eidelman, 2008, p. 49).

Ce choix de venir visiter pendant le temps libre s'explique d'abord par l'emploi du temps et l'agenda des visiteurs qui travaillent la plupart du temps pendant la semaine, mais aussi par le côté social de la visite. En effet, la visite de musée constitue souvent un moment de convivialité auquel on associe la famille, les amis ou des enfants. Dans 88% des cas, les visites culturelles et patrimoniales

s’effectuent en compagnie d’autres personnes. À choisir, on s’y rend davantage avec des adultes de son entourage (76%), avec des enfants (32%) et, parfois, en groupe organisé (15%). Les visites s’effectuent rarement en solitaire (12% seulement), (CRéDOC, 2005).

Toutefois, et ce paradoxalement, la présence d'autrui peut aussi constituer une gêne si elle est ressentie comme une barrière entre soi et l’œuvre. (Gottesdiener et Ameline, 1991).

L’agenda des visiteurs peut ainsi déclencher une pratique de visite tandis que les motivations à la visite varient selon la pratique des visiteurs. Ces deux points sont développés par les visiteurs eux-mêmes lors des entretiens réalisés au Louvre.

La première impression de la visite de musée est qu'elle a lieu pendant un temps libre, et est une activité de loisir. Ainsi, pour tous les visiteurs la visite de musée s'inscrit dans une organisation du temps libre, un agenda, ainsi que dans une expérience sociale.

Mairesse, (Deloche et Mairesse, 2008), cite l'enquête de Hood qui révèle six critères permettant d'expliquer les raisons du choix d'une activité de loisir : être avec les gens, faire quelque chose de valable, se sentir à l’aise, faire de nouvelles expériences, avoir la possibilité d’apprendre et jouer un rôle actif. Les personnes qui décident de venir au musée valorisent surtout les raisons d'apprentissage et d'expérience à l'inverse de celles n'allant jamais au musée pour qui les raisons de sociabilité, de participation et la nécessité de se sentir à l'aise sont primordiales. Cela donne en creux une image des musées par ceux qui n'y vont pas et donc les raisons de leur non-venue. Puisque le choix d’une activité de loisir répond à sa possibilité de satisfaire des désirs personnels et des styles de vie, l'image qu'une personne a d'une visite au musée doit correspondre à une expérience signifiante pour elle.

> Concrètement, les propriétés temporelles, spatiales et matérielles des pratiques correspondent à des schémas mentaux insufflés par le mode de vie : aussi choisit-on ses pratiques culturelles en fonction d’une combinatoire associant un cadre rassurant balisé de repères personnels et la sensation réelle d’une certaine forme d’évasion. (Donnat, 2003, p.168)

Une fois que le choix de visiter un musée est fait, il reste encore au visiteur potentiel une multitude de décisions à prendre comme le choix du site à visiter en fonction de la notoriété, les logiques de déplacement pour se rendre sur le site, les horaires de l'exposition, les manières d'utiliser des circuits longs ou courts au sein du musée ou du monument, les regards d'ensemble ou de détails portés sur les objets mis en scène, les achats de souvenirs, passage en boutique, etc. (Chazaud, 1997).

Les visiteurs qui effectuent réellement une visite de musée sont donc passés au préalable par plusieurs stades de décisions, ils avaient donc une envie d'aller au musée qui se compose de l'image qu'ils peuvent avoir d'un musée mais surtout de l'expérience qu'ils vont y trouver.

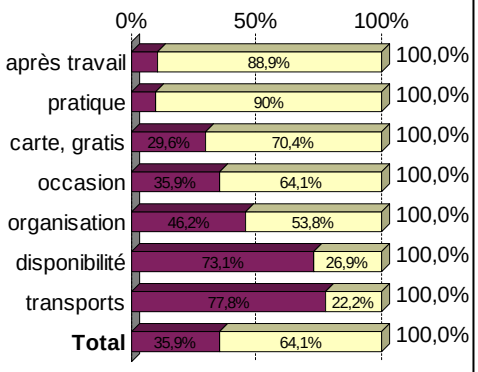
Le premier point concernant l'agenda est ainsi l'opportunité de visiter un musée et comment elle va s'inscrire dans la vie des visiteurs.

Globalement, le choix de visiter le jour ou la nuit ne dépend pas des mêmes impératifs.

Tableau 3.43 : répartition des thèmes liés à l'horaire de visite selon le jour et la nuit

Horaire de visite

	jour	nuit	Total
après travail	11,1%	88,9%	100,0%
pratique	10,0%	90,0%	100,0%
carte, gratis	29,6%	70,4%	100,0%
occasion	35,9%	64,1%	100,0%
organisation	46,2%	53,8%	100,0%
disponibilité	73,1%	26,9%	100,0%
transports	77,8%	22,2%	100,0%
Total	35,9%	64,1%	100,0%



p = **<0,1%** ; chi2 = **40,09** ; ddl = **6** (**TS**)
La relation est très significative.

La visite de nuit est une occasion pratique de venir après le travail tandis que la visite de jour semble plus liée à la disponibilité et aux transports. Dans tous les cas, la visite au musée est toujours affaire d'organisation dans un emploi du temps.

Cette mention de l'opportunité dans les discours est plus présente dans les entretiens de nuit (53%) que de jour (39%) lorsque la totalité des 126 entretiens est prise en compte. Il s'agit d'un thème récurrent de jour et de nuit mais qui atteint de très fortes proportions la nuit. Cela se décline en plusieurs points abordés par les visiteurs qui sont en priorité la possibilité de pouvoir venir après le travail et l'aspect pratique de l'horaire de visite. Ensuite, le côté organisationnel de la visite est évoqué avec notamment la mention de l'inclusion dans un agenda, d'une contrainte liée au temps libre mais aussi au transport qui fait, qu'en conclusion, les visiteurs viennent au musée lorsqu'ils ont du temps à y consacrer. Enfin, en incluant la référence à une carte du Louvre, il est possible de montrer à la fois le lien des visiteurs avec le musée mais aussi l'association à la possibilité d'amener une personne gratuitement avec soi au musée les soirs de nocturnes.

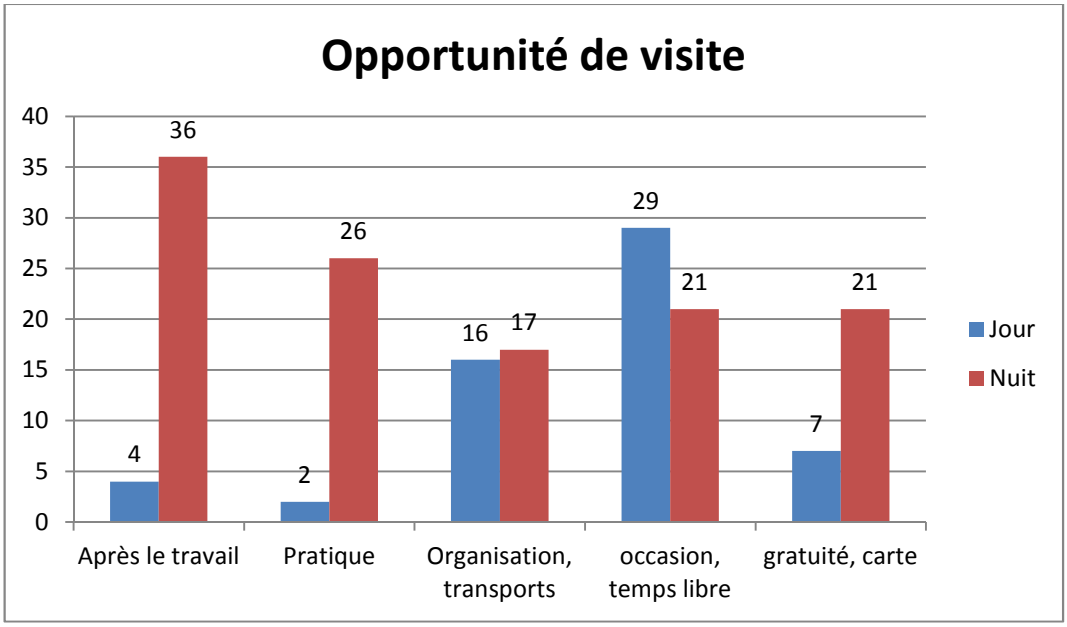


Figure 3.21 : répartition par nombre d'occurrences des thèmes liés à l'opportunité de visite selon l'horaire

Ainsi, Les réponses des visiteurs de nuit à la question de savoir pourquoi ils ont choisi cet horaire pour visiter, tournent autour de quatre raisons.

La première et la plus importante est le fait que le musée soit ouvert plus tard, ils en profitent pour venir après le travail.

> « Parce que je suis venu après le travail. […] Par nécessité, la semaine on travaille donc les nocturnes c'est pratique. » (Femme, 40 ans, nuit)

Si les visiteurs choisissent de venir à cet horaire c'est donc parce qu'ils ne peuvent pas venir la journée étant donné qu'ils ont déjà une occupation, la plupart du temps il s'agit d'un travail.

La visite nocturne est donc pratique pour cette part de la population qui peut ainsi venir au musée à un autre moment que le week-end, journées souvent chargées au musée. Ils ont donc l'occasion de venir au musée à un horaire plus calme qui devient une bonne alternative au jour de repos. De plus, l'horaire est pratique pour les visiteurs n'habitant pas Paris, il leur évite d'avoir à se déplacer en ville le week-end spécialement pour aller au musée.

> « Nous on habite en banlieue alors le week-end faut revenir, c'est difficile, alors que là on est sur Paris on en profite. » (Homme, 63 ans, nuit)

> « C'était parfait, je suis emballée par la visite en semaine parce que le week-end il y a énormément de monde et quand on peut l'éviter je pense qu'on découvre de façon différente. » (Femme, 56 ans, nuit)

> « Pour l'ambiance et moi perso je finis le boulot à 18h donc c'est pratique. » (Femme, 24 ans, nuit)

La visite de nuit fait donc partie d'une organisation de la journée, voire de la semaine, et est tributaire du temps qu'il est possible d'y consacrer.

> « C'est plus facile pour moi de venir en soirée, ça dépend des contraintes de chacun mais c'est vrai que c'est agréable de pouvoir venir comme ça, même pour ceux qui travaillent, de pouvoir venir se détendre après le boulot ça peut être bien aussi. » (Femme, 27 ans, nuit)

Il s'agit donc d'une occasion supplémentaire, d'une opportunité, de visiter le musée à un autre moment qui cadre plus avec les disponibilités horaires.

> « Ah oui, je reconnais que le musée ouvert le soir même ne serait-ce que jusqu'à 20h, ça donne un petit créneau pour y aller alors que ceux qui ferment à 17h c'est un peu difficile quand on travaille. » (Femme, 59 ans, nuit)

> « Ça a une certaine souplesse au niveau des horaires, pour le boulot ou autre chose, ça permet d'avoir un créneau différent. J'ai parlé de visiter ça avec un collègue et on s'était mis d'accord sur une nocturne parce que c'est simple, on peut faire autre chose. » (Homme, 33 ans, nuit)

La proximité avec le musée pour la personne qui travaille est aussi importante dans cette possibilité de se libérer quelques heures pour visiter.

> « Simplement j'étais disponible et pas très loin. Par proximité. » (Homme, 45 ans, nuit)

Enfin, dans les opportunités de visite, beaucoup de personnes mentionnent la carte du Louvre qui apporte une gratuité pour un accompagnant les soirs de nocturne, mais aussi d'autres cartes comme la carte des amis du Louvre qui montre qu'il s'agit d'habitués du musée ou encore la gratuité accordée aux moins de 25 ans.

> « Par rapport à la carte qui me permet d'amener quelqu'un gratuitement en nocturne. » (Femme, 36 ans, nuit)

En revanche, dans les entretiens réalisés le jour, la plus grande opportunité de visite c'est d'avoir du temps libre la journée, autrement dit d'être disponible, comme lors du week-end ou des vacances.

> « J'étais disponible maintenant et il n'y avait pas trop de queue par chance. » (Femme, 55 ans, jour)

> « Parce que je travaillais toute la semaine, un petit plaisir du samedi et puis j'ai un rdv ensuite à Paris. » (Femme, 58 ans, jour)

La visite de jour se fait à un moment de libre, ce qui peut parfois être contraignant puisque les visiteurs doivent attendre leur jour de liberté, sans travail. La visite fait donc partie d'une organisation du temps tout autant qu'elle est tributaire d'une occasion de pouvoir venir.

> « Parce qu'on a laissé notre petite fille et on a un temps pour nous. On avait envie de faire un musée. » (Femme, 33 ans, jour)

> « On a prévu ça hier parce qu'on était disponibles. » (Homme, 28 ans, jour)

En plus de ces contraintes temporelles, les visiteurs rencontrent des contraintes de transport et de conditions de visite. En effet, ils doivent prévoir de se déplacer pour venir au musée tout en espérant éviter d'avoir trop de monde dans les salles.

> « C’est vrai que nous on est de banlieue et comme la plupart des banlieusards on a du mal à y venir. » (Femme, 45 ans, jour)

> « Ce n’est pas le mercredi, ce n’est pas le samedi, ce n’est pas le dimanche. C’est en semaine pour qu’il y ait moins de monde. » (Homme, 29 ans, jour)

La carte d’abonnement a encore une fois un effet sur les visiteurs, en leur permettant de revenir si les conditions de visite qu’ils attendent ne sont pas réunies.

> « Non, je viens quand je peux. Je me suis dit qu’il y aurait du monde aujourd’hui mais en fait ça va. Le musée c’est mieux quand y a peu de monde mais ce n’est pas le propre du musée (rires), s’il y a trop de monde j’ai une carte, je repars vers un endroit où y en a moins. » (Femme, 58 ans, jour)

La visite de jour s’articule donc autour de la disponibilité et de l’occasion de pouvoir venir au musée parmi d’autres lieux qui peuvent être fréquentés pendant son temps libre.

Finalement, parmi tous les thèmes cités lors des entretiens, certain apparaissent à peu près également de jour et de nuit. Il s’agit des thèmes traitant de l’organisation du temps, de l’opportunité de visite, du fait d’avoir trop de monde le week-end et enfin de la proximité comme jouant dans la décision de se rendre au musée. Cela signifie que ces thèmes forment les grands traits décisionnels de la visite au musée du Louvre, que ce soit de jour ou de nuit. La décision de venir au musée se prend suivant des contraintes de temps, de pouvoir et de vouloir. Cela semble aussi important pour les visiteurs de nuit que de jour.

Par la suite, il existe des différences de représentations de certains thèmes entre le jour et la nuit. Ainsi, pour les visiteurs de la nocturne, le côté pratique des horaires est primordial puisqu’ils leur permettent de venir au musée pendant la semaine de travail. Il faut noter également que les porteurs de carte et de gratuité semblent plus représentés dans les entretiens réalisés de nuit, cela s’explique d’abord parce que les nocturnes étaient originellement gratuites pour les jeunes, avant même la législation qui rend tous les musées nationaux gratuits aux moins de 25 ans, et

ensuite parce que la carte d'adhérent permet à son possesseur d'être accompagné par une autre personne gratuitement.
Pour les visiteurs de jour, la disponibilité et les transports jouent une grande part dans la possibilité d'aller au musée. En effet, ils doivent se déplacer pendant un jour de congé pour visiter le musée ce qui apporte des contraintes d'organisation et de transports.
Enfin, il y a un thème qui n'apparaît presque que lors des entretiens réalisés en nocturne et qui est celui qui est le plus présent dans la catégorie de l'opportunité de visite. Il s'agit du fait que l'ouverture tardive du musée permette de venir après le travail. C'est ce qui semble le plus caractéristique de la visite nocturne pour les personnes interrogées. Cela leur rend le musée plus accessible et soulage un peu les contraintes vues dans les discours du jour.

L'agenda et les motivations de visite sont apparemment très liées, ces motivations sont d'ailleurs influencées par les conditions de visite que les personnes s'attendent à avoir sur place.
Ainsi, le thème de la liberté revient régulièrement dans les discours de visiteurs avec des rapports à l'espace, au calme, au rythme de visite et aux autres visiteurs.
Cette sensation de liberté se manifeste dans les discours de visiteurs sous trois formes, tout d'abord la liberté de regard, pouvoir poser ses yeux où l'on veut, ensuite la liberté de venir au musée liée aux horaires et finalement la liberté ressentie dans l'exposition en matière de comportement et de mouvement. En globalité, le thème de la liberté est repris de jour dans 15% de la totalité des entretiens et de nuit dans 19% de la totalité des entretiens.

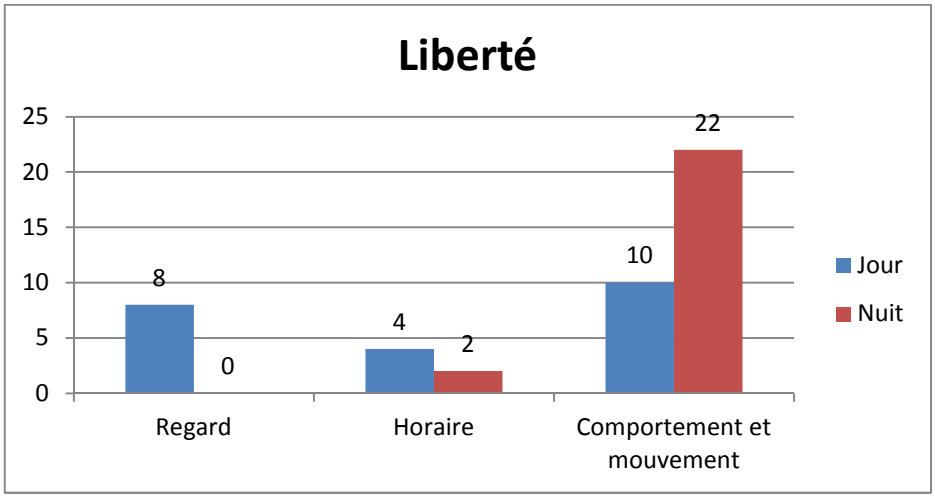


Figure 3.22 : répartition du nombre des occurrences des thèmes liés à la liberté selon l'horaire de visite

Ainsi, la liberté liée à l'horaire de visite, surtout associée au fait de posséder une carte du musée, est très peu représentée bien qu'un peu plus forte la journée. Il est raisonnable de penser que cette liberté d'entrée au musée est liée à l'évitement de queues et au soulagement de ne pas avoir à acheter de billet.

La liberté de regard est, elle, une liberté uniquement ressentie et évoquée en journée. Elle est induite par l'éclairage naturel qui couvre l'ensemble de la cour Marly d'une lumière homogène et laisse l'œil libre de se poser où il le souhaite.

L'essentiel du thème de la liberté semble finalement se concentrer dans la sensation de pouvoir bouger dans la cour sans être gêné, les visiteurs ont la sensation de pouvoir aller où ils le souhaitent en prenant le temps qu'ils veulent. Cette liberté de mouvement et de comportement est majoritairement ressentie la nuit, il s'agit d'une sensation purement nocturne qui rejoint ce qui a été dit sur la recherche de détente mais aussi sur le rythme de visite. Tout ceci va jouer sur le bien-être ressenti au cours de la visite.

C'est donc par la manière dont les visiteurs l'exploite, c'est-à-dire en se promenant et flânant dans le musée, que cette thématique de la liberté semble le plus s'exprimer.

> « […] en fait on commence une deuxième journée, un peu une journée de touriste, une promenade. C'est vraiment ça, un sentiment de promenade. » (Femme, 25 ans, nuit)

Par corrélation, les visiteurs de nocturne se sentent à l'aise pendant leur visite, libres de discuter de tout et de rien et d'émettre des avis spontanés sur les œuvres sans avoir peur d'être jugés par les autres.

> « Ce n'est pas une expo donc on n'est pas bousculés pour avancer, on fait ce qu'on veut en fait et ça c'est une sensation que moi j'aime bien, à la limite je dirais qu'on vient prendre le thé ici. » (Homme, 36 ans, nuit)

> « On peut dire des bêtises sans que les gens entendent. » (Femme, 22 ans, nuit)

Ainsi, la fluidité du parcours de visite va de pair avec une liberté de comportement et de mouvement qui permet aux visiteurs de moduler leur parcours en fonction des sensations qu'ils cherchent à avoir.

> « Oui, moins cloisonnée, mois musée, vraiment on a l'impression qu'on peut faire plus de bruit. Dans les musées on est très feutré, on fait attention à ce qu'on fait. On a une impression de liberté plus grande dans notre visite, moins coincée. Là y a plus personne c'est génial ! » (Femme, 25 ans, nuit)

La faible influence dans les salles, si importante pour les visiteurs, leur donne une accessibilité plus aisée aux œuvres.

> « On peut s'approcher des œuvres facilement, les observer beaucoup mieux… On peut se planter devant (rires). (…) On ne gêne pas les gens, parfois quand y a du monde… bah vous voyez dans les musées pff… » (Homme, 63 ans, nuit)

Ici, les conditions de visite modèlent en quelque sorte l'expérience de visite, l'effort que les gens sont prêts à faire lors d'une visite de musée n'apparaît pas du même ordre entre jour et nuit. Temps de détente et de loisir, la visite de nuit doit apporter des conditions permettant une « bonne » expérience de visite, calme, reposante, où les visiteurs peuvent exercer leurs choix en toute liberté.

Dans ces conditions, l'affluence attendue dans les salles par les visiteurs est une motivation majeure à la visite nocturne.

Le rapport à la foule se traduit dans les discours par la mention du stress, du flux qui guide les visiteurs, du bruit bien sûr et aussi, en creux de la sensation d'avoir moins de monde qu'à l'habitude.

Tableau 3.44: croisement de l'horaire et des catégories liées à la foule et au bruit

	foule		bruit		stress		flux		moins de		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
nuit	**12**	**23,1%**	**1**	**1,9%**	**2**	**3,8%**	**4**	**7,7%**	**33**	**63,5%**	**52**	**100,0%**
jour	**20**	**38,5%**	**11**	**21,2%**	**6**	**11,5%**	**4**	**7,7%**	**11**	**21,2%**	**52**	**100,0%**

p = **<0,1%** ; chi2 = **23,33** ; ddl = **4** (**TS**)
La relation est très significative.

Ainsi, en journée les visiteurs expriment assez souvent des reproches au bruit que provoque une grande affluence dans les salles. Ces visiteurs interrogés déplorent le comportement des autres visiteurs, souvent des groupes, ou le fait qu'il y ait bien trop de monde ce qui se lie à la notion de bruit. À l'inverse, les visiteurs interrogés de nuit évoque ce problème en creux pour dire que la visite de nuit est moins bruyante et donc pour valoriser le calme dans leur expérience de visite.

Il est possible de dire, à la vue de la répartition des thématiques, que les autres visiteurs du musée ainsi que l'ambiance affairée sont une préoccupation ou une source de gêne pour les personnes interrogées en journée alors que cela n'apparaît qu'en creux dans les entretiens de nuit, étant donné qu'il n'est fait mention de la gêne occasionnée par la foule qu'uniquement pour dire qu'il y a moins de monde ou que c'est moins bruyant qu'en journée. La critique des autres visiteurs est souvent reléguée à d'autres pièces du musée que la cour Marly qui fait office d'oasis de paix pour la plupart des visiteurs.

Cette préoccupation de l'affluence est exprimée clairement en journée puisque c'est pendant les entretiens de jour que le mot foule revient le plus souvent. Les analyses thématiques viennent préciser ces données puisque l'association de l'étouffement et de la foule est presque aussi présente dans les discours de jour et de nuit (près de 18% de récurrence dans la totalité des entretiens).

À l'inverse, cette mention apparaît en creux la nuit avec la sous-catégorie moins de foule. Cette mention de l'existence d'une population moindre dans le musée lors des nocturnes se traduit précisément dans les discours par le fait qu'il y ait

moins de touristes et donc moins de groupes mais aussi moins de familles (il faut comprendre ici moins d'enfants). Le tout représente 31% de récurrence sur les entretiens traitant de la nuit.

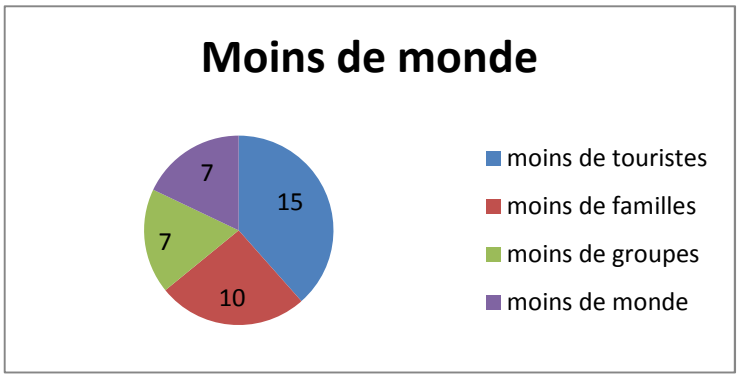


Figure 3.23 : répartition de « moins de monde » en nombre d'occurrences sur la totalité des entretiens de nuit

En d'autres termes, la visite de nuit est perçue comme donnant l'occasion de visiter le musée avec moins de monde qu'en journée. Cette présence de foule ou non est très liée à la gêne provoquée par le bruit qu'elle engendre, ce qui est très perceptible chez les visiteurs de jour et beaucoup moins en nocturne.

> « C'est moins bruyant, c'est peut-être aussi parce que c'est le soir en fin de journée. » (Femme, 29 ans, nuit)

> « Y a pas cette impression de la foule où on est bousculé devant les œuvres parce que les gens sont agressifs. » (Homme, 55 ans, jour)

Le monde et la foule semblent donc une préoccupation importante pour eux qui désirent avant tout être au calme, sans gêne sonore. Cela est peut-être amplifié en soirée par le fait qu'ils ont déjà passé toute une journée dans l'agitation. Pouvoir avoir moins de monde est donc pour eux un grand avantage à la nocturne et marque la différence majeure avec une visite de jour.

> « Pour moi il y a beaucoup de différence entre les deux, c'est plus calme, on peut tranquillement rester devant un truc en réfléchissant, en le regardant, y a pas les gens qui poussent à droite, à gauche comme dans le cas de Mona Lisa, y a la foule et on ne voit pas l'objet. (…) Mais il y avait beaucoup de monde, ce qui empêche de contempler, de voir ou de lire tranquillement les trucs, comme y a beaucoup de choses qui sont écrites et moi je n'aime pas

> que les gens me poussent ou se mettent juste devant moi quand, je suis en train de lire ou de regarder. » (Homme, 32 ans, nuit)

Cela rejoint le groupe lié au rapport à la foule, au bruit et à l'étouffement qui sont en effet, plutôt des thématiques de jour. Le bruit semble être en effet un critère important de confort de visite, voilà pourquoi les visiteurs mentionnent si souvent le calme de leur visite ou leur besoin de calme pour apprécier la visite et les œuvres.

Les entretiens montrent donc l'importance de l'affluence dans les salles du musée et notamment du fait d'être pris dans la foule, d'être obligé de visiter avec beaucoup d'autres personnes. Cela est ressenti comme une contrainte qui gâche un peu la visite en obligeant les visiteurs à s'adapter aux autres et au flux créé par la circulation dans le musée.

Ce bruit et cette foule participent de la sensation de fatigue ressentie par les visiteurs. La fatigue muséale est de deux ordres : physique et mentale. Cette saturation peut aussi se manifester par de l'ennui généré par le visionnage d'une série d'œuvres du même type, présentées de la même manière.

Tableau 3.45 : croisement de l'horaire de visite et des catégories liées à la fatigue

	ennui		saturation		fatigue		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
nuit	**3**	**6,5%**	**14**	**30,4%**	**29**	**63,0%**	**46**	**100,0%**
jour	**6**	**14,6%**	**17**	**41,5%**	**18**	**43,9%**	**41**	**100,0%**

Ainsi, la fatigue et la saturation qui peuvent intervenir au cours de la visite semblent un corollaire de cette expérience de visite réalisée dans des conditions bruyantes, donc fatigantes, avec un piétinement dû à la circulation dans les salles mais aussi à la taille du musée du Louvre.

> « On peut se reposer, à force de marcher on se fatigue les jambes, on perd sa concentration donc pouvoir s'assoir c'est bien. » (Homme, 49 ans, jour)

> « Faudrait étaler en plusieurs jours parce que c'est vite lassant, enfin répétitif. » (Femme, 28 ans, jour)

Les analyses thématiques des entretiens ont également révélé que la sensation de fatigue et surtout de saturation pouvait apporter un certain ennui ou encore une déception de la part des visiteurs. Fatigue, ennui et déception représentent, dans une proportion équivalente le jour et la nuit, environ 16% d'occurrences sur la totalité des entretiens de jour et de nuit.

Dans un article, Goulding (2000) a rappelé que l'affluence dans certaines expositions était un aspect important de l'environnement de la visite. D'ailleurs, selon la psychologie sociale, la foule donne une impression négative qui va de pair avec une sensation d'étouffement et de densité physique. Les visiteurs auraient alors peur de voir leurs mouvement contraints ce qui peut nuire à leur expérience de visite. Avec l'appui d'autres recherches, l'auteure en déduit qu'être au sein de la foule a des conséquences sur les visiteurs.

Tout d'abord, l'affluence dans une salle augmente la prise de conscience des autres visiteurs autour de soi. De plus, les besoins d'espace peuvent varier selon les personnes donc la foule peut venir à modifier le comportement de certaines personnes.

Toutefois, en se basant sur la typologie de Stokols (1976), elle indique que la résistance à la foule peut varier selon le degré d'engagement des visiteurs dans leur visite. Ainsi, si les visiteurs ont un objectif précis et fort à leur visite alors ils ne s'en écarteront pas parce qu'il y a trop d'affluence, bien que la sensation de la foule entraîne des effets négatifs comme de l'irritabilité ou de l'inconfort physique. De plus, l'affluence seule ne fait pas tout, il s'agit aussi d'un seuil de tolérance au bruit et au comportement des autres, comme le respect de la distance personnelle. Par exemple, la présence de groupes, scolaires ou autres, apporte souvent ces deux inconvénients.

Pour résumer cette première approche des sensations liées au calme ou à la foule, les personnes interrogées la nuit ont certains points communs avec celles de la journée, du moins en ce qui concerne l'analyse de leur visite. En effet, il y a toujours un aspect fatigant à la visite bien qu'il semble plutôt se transposer aux

conditions de visite et à la fatigue accumulée dans d'autres activités de la journée plutôt qu'être due à une accumulation d'œuvres d'art.

> « Au final on est peut-être plus pris par la fatigue et les besoins du soir alors qu'en journée on a bien mangé à midi on est allé faire la visite du musée et on n'est pas encore trop fatigué donc là peut-être que le soir ça nous met dans un état d'esprit plus…plus cool, moins concentré sur ce qu'on fait, physiologiquement. » (Homme, 22 ans, nuit)

Cette fatigue n'est donc pas due à une saturation ou un ennui provoqué par la visite, elle ne semble pas être un handicap ou un frein pour les personnes. Au contraire, certains visiteurs semblent plus attentifs aux objets qu'en journée.

> « Moi je pense qu'il y a plus d'attention parce que la journée les gens me fatiguent beaucoup et je n'ai plus envie de continuer ma visite, enfin pour moi c'est ça et même si dans la soirée je suis plus fatiguée car j'ai travaillé, je suis quand même plus attentif aux objets, si je ne comprends pas quelque chose je vais relire, regarder encore une fois pour voir comment c'est. C'est plus facile de visiter le Louvre en nocturne pour moi c'est clair et net parce que ça je suis allée plusieurs fois au musée dans la journée et maintenant c'est presque uniquement en nocturne et je préfère en nocturne, après si tout le monde se met à venir en nocturne je vais peut-être changer d'avis, peut-être que je n'aime pas la foule. » (Homme, 32 ans, nuit)

Ces deux citations permettent de voir deux types à priori antinomiques, l'un des visiteurs disant avoir une visite plus cool, l'autre plus attentive qu'en journée. En fait, elles dénotent toutes deux un changement de cadre intellectuel à la visite. Les visiteurs regardent peut-être moins d'œuvres avec attention mais celles sur lesquelles ils s'arrêteront jouiront d'une bonne observation.

Dans tous les cas, la nécessité de réaliser une visite courte au musée du Louvre semble importante pour les deux groupes. Cela est sûrement dû à la taille et à la quantité d'œuvres et de salles du Louvre mais aussi à la fatigue qui peut s'installer au cours de la visite.

Finalement, la visite de jour du musée semble être une chose fatigante non seulement physiquement mais aussi psychologiquement par le nombre de salles à parcourir et d'œuvres à regarder.

> « On est plus concentré au départ. On porte moins d'attention à ce qu'on visite à la fin. Et après y a le côté c'est long, on en a marre, on a mal aux jambes ». (Homme, 30 ans, jour)

> « Même à la fin de l'après-midi on aura vu tellement de choses, je pense qu'à un moment on ne regarde plus pareil, on n'est pas blasé mais y a la fatigue et on voit tellement de choses qui sont chouettes qu'à un moment s'arrêter on ne peut plus, je pense qu'il faudrait le faire en plusieurs jours, déjà maintenant on a vu tellement de choses. » (Homme, 48 ans, jour)

Il semblerait également que les visiteurs venant le jour aient un souci de rentabilité de leur visite, ils veulent en voir le plus possible dans le temps qui leur est imparti.

> « À la fin de la journée on est mort. Mais le Louvre ce n'est pas demain qu'on va le refaire donc on en profite. » (Femme, 41 ans, jour)

> « Oui parce que si c'est payant on se dit qu'on ne va le faire qu'une fois et on veut faire le tour le plus vite possible pour s'en mettre plein les yeux alors que si on vient assez souvent on va se dire bah j'ai fait cette aile-là, je vais passer plus de temps dans celle-ci. Aujourd'hui on court un peu parce que c'est sa première fois mais je pense que si on revient sur Paris on le fera plus tranquillement. » (Femme, 21 ans, jour)

Une volonté apparaît parmi les personnes interrogées la journée de venir, ou revenir, pour faire une visite courte et ciblée qui leur permette d'éviter l'effet de saturation et de fatigue intellectuelle que provoque une plus longue visite et ainsi de pouvoir apprécier plus pleinement leur expérience de visite.

Ces différences de besoins et de bénéfices attendus de la visite semblent pouvoir se traduire dans les parcours de visiteurs au sein d'une exposition. Il a d'ailleurs déjà été remarqué que les visiteurs ne font pas l'exposition au même rythme au début et à la fin en lien avec la fatigue muséale ou la satiété. D'ailleurs, la fréquence d'arrêts se réduit en fin de visite à cause de cette fatigue (Kawashima-Bertrand, 1999).

Le musée serait donc vu et considéré par les visiteurs selon le prisme de leurs besoins personnels. Le musée comme endroit qui éveille la curiosité répond au besoin de satisfaire sa curiosité personnelle et son intérêt dans un environnement motivant intellectuellement. Le musée vu comme un endroit éducatif où une famille, des amis, peuvent à la fois s'amuser et apprendre des nouvelles choses répond à la volonté de s'engager dans une activité sociale significative avec quelqu'un d'important pour soi dans un environnement intéressant. Le musée en tant qu'endroit où quelqu'un peut approfondir ses connaissances répond au besoin d'apprendre des choses sur un sujet spécifique. Le musée vu comme un endroit où il est possible d'échapper à la course quotidienne et de se ressourcer, spirituellement et intellectuellement répond au besoin physique, émotionnel et intellectuel de recharger ses batteries dans un bel endroit.

Parmi ces bénéfices, les chercheurs ont relevé l'importance de l'expérience ressourçante du musée. Ainsi Kaplan, Bardwell, et Slakter, (1993), ont étudié l'expérience muséale dans un musée d'art et révélé l'importance de ce bénéfice.

Une expérience ressourçante se caractériserait ainsi par quatre catégories principales. La première est la sensation d'être ailleurs donnée par un environnement différent du quotidien. Ils remarquent qu'au musée, cette catégorie se manifeste par le dépaysement qu'engendre une visite. Le musée est ainsi un endroit pour s'échapper de la vie de tous les jours.

La deuxième catégorie est l'étendue c'est-à-dire la capacité d'un environnement, à travers sa structure et son contenu, à occuper l'esprit pour une période étendue. D'après Packer (2002), les visiteurs valorisent particulièrement le fait d'être en immersion dans les expositions. À l'intérieur de l'exposition, cette catégorie s'exprime par la sensation d'être transporté à l'époque des œuvres présentées, de voyager dans un temps et dans un monde différents.

La troisième catégorie est la fascination en rapport avec l'expérience des objets (être absorbé, se concentrer sans efforts etc.). Cette catégorie se caractérise par un faible niveau d'attention nécessaire pour s'intéresser à l'environnement qui permet de récupérer. Dans son étude, Kaplan l'a vu se manifester à travers les notions d'excitation, d'aventure, d'intérêt, d'admiration et d'engagement émotionnel. Ils ont

établi, par contraste, l'engagement cognitif qui représente une forme plus conceptuelle de fascination.

La quatrième catégorie est la compatibilité où le musée est perçu comme un endroit où les visiteurs peuvent atteindre leur propre but personnel et satisfaire leurs propres intérêts. Cette catégorie est à rapprocher de l'orientation dans le musée notamment du sentiment d'être perdu et des suggestions d'organisation de la circulation, mais aussi de l'expression du besoin de plus d'informations pour comprendre plus et mieux.

En dehors de ces catégories, les auteurs ont repéré plusieurs commentaires qui n'étaient pas reliés en propre au musée mais décrivaient plutôt l'état d'esprit des visiteurs pendant leur visite. Ils retranscrivent des expériences positives comme le calme, l'apaisement, la réflexion qui sont liées au côté ressourçant mais aussi des impressions sur le bâtiment ou encore des expériences négatives comme la fatigue ou être préoccupé.

À ces catégories, Packer en ajoute une cinquième repérée au cours de son enquête, celle d'avoir le temps qui se traduit par absence de pression, de stress. L’exception à cette perception vient des touristes d’une autre ville qui veulent en voir le plus possible parce qu’ils ne sont là que pour une courte période.

Il remarque que ces catégories ne sont pas exprimées dans les mêmes proportions, avoir le temps est celle qui revient le plus souvent dans les discours de visiteurs, suivi de la sensation d'être ailleurs et la compatibilité puis, enfin, de l'étendue.

L'expérience ressourçante du musée serait donc basée sur ces quatre catégories auxquelles s’ajoute un état calme et paisible, ainsi qu'une réflexion.

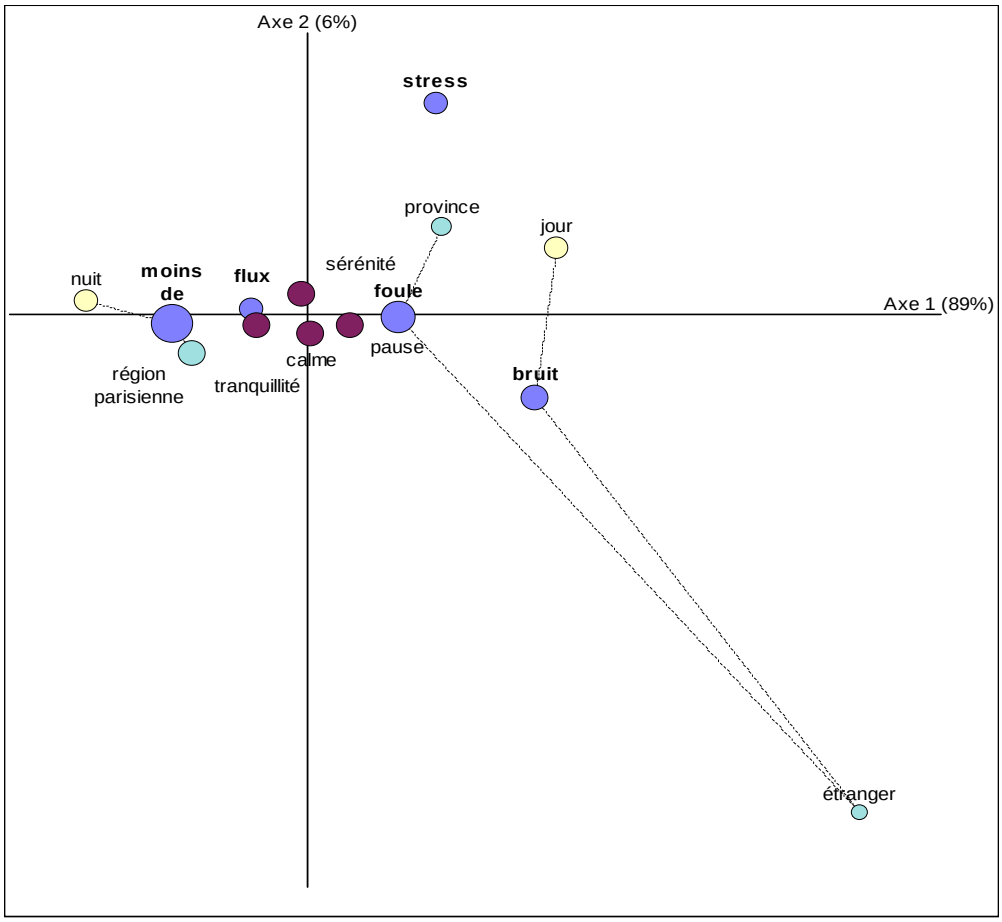
Dans son étude, Kaplan indique que l'importance de la catégorie de la compatibilité indique qu'une pleine expérience ressourçante, convergence des quatre catégories, intervient majoritairement lorsque les visiteurs ont dépassé leurs problèmes d'orientation et de confort pour être pleinement réceptif à l'expérience esthétique. De même que la fascination face aux œuvres dépendrait de la connaissance des codes artistiques et iconographiques. Il en découle que les visiteurs assidus seraient plus à même d'expérimenter une visite de musée ressourçante voire de venir au musée dans le but de l'expérimenter.

La plupart des visiteurs ont ainsi une expérience ressourçante au musée. Les facteurs qui y contribuent sont l'environnement : se sentir à l'aise, être confortable, être capable de trouver son chemin.
L'inconvénient de cette théorie est que toute sensation peut être considérée comme indice d'une expérience ressourçante. Toutefois, la mise à l'épreuve de l'expérience ressourçante semble fonctionner pour l'expérience de la visite nocturne particulièrement à travers l'importance du calme de l'ambiance et de l'évitement de la foule.

L'importance des thématiques du calme et de la foule dans le conditionnement de la visite permet de les matérialiser par un tableau croisant différentes variables. Le rapport à la foule et donc au calme ou au bruit semble liée à la région des visiteurs, à leur connaissance du musée et bien sûr à l'horaire de visite. Ainsi, la catégorie des visiteurs étrangers est fortement reliée à celles du bruit et de la foule.

La carte d'analyse factorielle liée à ce tableau croisé permet de visualiser spatialement les liens entre ces différentes variables.

Figure 3.24 : carte AFC issue du tableau croisé horaire/foule/connaissance du musée/région



La foule et le bruit semblent donc bel et bien liés aux entretiens de jour et plutôt ressentis par les touristes, étrangers ou français, qui sont la population la plus présente au musée du Louvre, selon les chiffres de fréquentation. La nuit est en revanche associée au fait d'avoir moins de monde, et donc moins de touristes, ce qui apporte de la tranquillité pour les visiteurs issus plutôt de la région parisienne, donc locaux. Le profil des visiteurs se différencie alors bel et bien ne serait-ce que par l'entrée de la foule.

3.2.3 Le rapport critique aux autres et la fonction discriminante de la visite de nuit

L'étude du rapport à l'autre dans les discours des visiteurs du musée du Louvre a permis de confirmer l'existence de différences entre visite de jour et visite de nuit pour les visiteurs du musée. En effet, la figure du visiteur de nocturne est celle d'un habitué, qui sait comment se comporter au musée et apprécier sa visite. Il n'est donc pas une gêne pour les autres, contrairement aux touristes. Il semble que la figure du touriste soit associée, dans l'idée des visiteurs, à celle d'un visiteur bruyant qui vient en grand nombre et bloque la circulation. C'est notamment pour éviter de visiter avec cette figure du touriste que les visiteurs de nocturne viennent au musée la nuit. L'opportunité de se distinguer confère une singularité déterminante à la visite nocturne en contraste avec la visite diurne. Il y aurait de plus une autodifférenciation des visiteurs de jour et de nuit, il existerait des figures de visiteurs différents le jour et la nuit qui se manifesteraient à travers un phénomène de distinction des autres.

Les figures du visiteur de journée et du visiteur de nuit semble donc liée à celles du visiteur occasionnel et du visiteur assidu.

Cette différence dans la pratique implique une différence dans la vision des musées. Les visiteurs les plus réguliers sont les plus enthousiastes. Cette image générique des musées se cristallise dans les musées d'art, musées les plus visités. Stylianou-Lambert (2009) a établi que les musées d'art sont vus de multiples façons : comme des endroits d'inspiration, des endroits pour explorer le monde et soi-même, des lieux d'éducation culturelle et de rapports sociaux. En même temps ils sont vus comme élitistes voire comme des endroits montrant des choses incompréhensibles.

En effet, les études de public semblent confirmer que le public des musées d'art est composé majoritairement de visiteurs appartenant aux catégories socioprofessionnelles élevées ou possédant un diplôme équivalent ou supérieur à la licence et que contrairement aux autres catégories de musées, la fréquentation des musées d'art apparaît plus comme une activité solitaire, (Coulangeon, 2005).

Ainsi, il pourrait, selon Gottesdiener (Gottesdiener et al., 2008), exister des différences dans la manière de regarder les tableaux selon la compétence du spectateur à comprendre le code iconographique des œuvres. La familiarité à l'art serait donc « classante » du point de vue des compétences. Les visiteurs auraient donc un rapport de construction personnelle au musée qui renvoie au concept de soi et permet de donner une place à l'expérience subjective de l'individu, à la façon dont il se perçoit lui-même, à ses attitudes, croyances et sentiments, à la façon dont il vit, structure et élabore son expérience interne et sa conduite en général. Venir ou non au musée n'est ainsi pas une décision anodine mais sous-tend une construction identitaire en rapport avec l'image que renvoie les musées. Lieu cultivé, lieu de délectation esthétique ou encore lieu didactique, tout ceci configure l'expérience muséale. La visite serait donc possiblement une pratique de distinction sociale.

Toutes ces données laissent à penser que la « formation » du visiteur peut être un critère discriminant dans l'expérience de visite. Il y aurait donc une distinction entre visiteurs à fort capital de familiarité muséale et culturelle et visiteurs à faible capital de familiarité, en résumé, une différence entre primo-visiteurs et visiteurs fréquents.

Dans un article, Donnat (1993), responsable des enquêtes du ministère de la Culture et de la Communication sur les pratiques culturelles des français, fait une distinction entre public assidu et occasionnel. Le public assidu serait principalement composé de cadres et professions intellectuelles supérieures et de parisiens, il aurait un rapport cultivé à la culture tandis que le public occasionnel serait proche du non public et aurait un rapport spectaculaire à la culture.

> […] se rendre dans un musée est le signe d'une relative proximité avec le monde culturel, d'une certaine ouverture sur le monde extérieur qui suffit à marquer ses distances par rapport aux personnes qui sont exclusivement centrées sur des activités domestiques. (Donnat, 1993, p. 32)

Il continue en précisant que la pratique occasionnelle de la visite de musée est associée aux pratiques de sorties plutôt familiales, telles que le parc d'attractions,

la fête foraine ou le cirque, et traduit plus une ouverture sur le monde extérieur qu'un réel investissement dans les activités culturelles. Une pratique plus fréquente, parvenant à une fréquence annuelle au moins égale à cinq ou six visites, serait en rapport avec de fortes affinités pour les spectacles de théâtre, de danse ou de musique classique et constituerait dès lors une des dimensions de ce qu'il a appelé la « culture de sorties »

La pratique muséale assidue serait donc un moyen de se distinguer, consciemment ou non, des autres types de publics.

Ainsi, les visiteurs habitués à fort capital de familiarité aurait des pratiques de loisir ciblées sur certaines expositions, basées sur le ludique, tandis que les primo-visiteurs seraient en situation « d'errance curieuse », basée sur la découverte, et auraient le souci de rentabiliser leur première visite sans parvenir à tout voir, (Eidelman et al., 2008).

Les résultats de cette étude rejoignent ceux obtenus par Gottesdiener et Ameline, (1991), à savoir que le fonctionnement psychologique des visiteurs venant pour la première fois au musée serait centré sur le cognitif tandis que celui de ceux qui ont visité plusieurs fois le musée serait centré sur l'affectif. Le musée est donc un lieu où l'on vient pour apprendre et se distraire bien que les habitués se reconnaissent moins dans une démarche de recherche de distraction.

La différence exprimée par les visiteurs du Louvre pourrait-elle s'expliquer par ces deux grandes figures de l'habitué et du novice ? Au-delà des points communs dans la description du visiteur nocturne/habitué et du visiteur de jour/novice, il est tentant de considérer qu'en effet les visiteurs de nocturne sont des visiteurs plus fréquents. D'abord parce qu'ils savent que les nocturnes existent ; pendant les entretiens réalisés en journée, certaines personnes ignoraient l'existence d'une nocturne. Ensuite, la composition des publics de la nuit donnée par les questionnaires de fin d'entretien semble également appuyer le fait que, pendant la nuit, les primo-visiteurs sont moins nombreux. Enfin, l'importance de l'affectif et de l'imaginaire dans la visite de nuit, comparativement à la visite de jour, corrobore les résultats de l'étude de Gottesdiener et Ameline.

La critique des visiteurs du jour par les visiteurs de nocturne engage également une vision de ce que doit être une bonne pratique de visite.

En effet, ce qui semble se dessiner à travers tout ceci est un rapport critique aux autres visiteurs qui transcrit un décalage de perception de la visite de jour et de la visite de nuit. Puisqu'elle est décalée, la visite de nuit est un moyen de distinction sociale pour les visiteurs qui la pratiquent. Ils insistent d'ailleurs sur le fait que le public est différent de jour et de nuit, il passerait d'un public touristique de groupes et d'enfants à un public de connaisseurs et d'étudiants, plus parisien et surtout beaucoup moins dans l'optique de consommation qu'implique la rentabilité de la visite de jour. La nuit, les visiteurs viennent avec plaisir au musée, ce n'est pas une étape touristique obligatoire dans la visite de Paris, ils apprécient donc plus. Ce sont des habitués qui se sentent connaisseurs, ils se considèrent un peu comme une élite.

Le public du jour serait un public qui vient presque par obligation, parce qu'il faut voir le Louvre quand on vient en France ou à Paris, il aurait une démarche de consommateur qui ferait apparaitre la visite de musée comme une chose commerciale.

> « Ce n'est pas forcément le même public. Dès fois vous entendez des réflexions dans les musées, des gens qui ne font que se plaindre, ça fait un peu la consommation, c'est chic d'aller dans un musée, je suis à Paris il faut que j'aille au Louvre, c'est un peu l'obligation. Les gens viennent mais est-ce qu'ils ont vraiment envie de découvrir et de regarder ce qu'on leur montre ? » (Femme, 56 ans, nuit)

À l'inverse, le public de la nuit serait amateur et donc calme, mais surtout détendu ce qui rendrait la visite moins solennel, plus agréable avec une sensation d'être entre gens de bonne compagnie qui tendrait vers la distinction sociale et le sentiment d'être un privilégié qui connaît les bons plans et sait en profiter, à l'inverse du public du jour, donnant ainsi une sorte de prestige social à la visite de nuit.

> « Je trouve, ça change le comportement des gens... ça rend le musée moins solennel. » (Homme, 45 ans, nuit)

> « Le public est différent de la journée ou des week-ends, c'est vachement des copines qui viennent ensemble pour papoter, on vient discuter après la fatigue du travail. » (Femme, 30 ans, nuit)

> « J'ai l'impression que ce ne sont pas les mêmes visiteurs, y a moins de familles, des gens qui sont plus là parce qu'ils ont choisi d'être là à cette heure-ci pour faire quelque chose de bien spécifique, y a un but différent. En journée vous voyez des gens qui filent, des touristes parce qu'il faut marcher, il faut avoir vu donc ils passent vite sur les choses. En nocturne on a l'impression qu'il y a comme un décalage dans le temps, c'est un espace-temps différent, y a une vie différente. Ils sont peut-être plus fatigués aussi donc c'est plus calme et ils ont l'air d'être là pour quelque chose de bien précis, quand ils sont devant un tableau c'est qu'ils ont choisi de le regarder plus longtemps. […] Ce n'est pas l'état d'esprit différent, je dirais que les gens qui viennent à cette heure ont déjà un état d'esprit particulier qui fait qu'ils sont différents du reste de la population, entre regarder la télé se faire à manger et se coucher et se dire je sors je vais au Louvre, ce n'est pas tout le monde, ce n'est pas quelque chose qui va sauter aux yeux d'un quidam quelconque. » (Homme, 40 ans, jour)

Pour les visiteurs de la nocturne, la visite de nuit au musée est donc bien une opportunité de faire une visite différente, qui leur apporte un autre rapport au musée et à leur figure de visiteur.

Cette notion de distinction se retrouve très liée, le jour comme la nuit, au côté exceptionnel de la visite. En journée, il est relié à l'impression donnée par le musée du Louvre par sa taille et surtout par sa renommée. La nuit c'est l'opportunité de pouvoir visiter à un autre moment qui est mis en exergue. Le côté décalé et privilégié de la visite nocturne permettrait un déroulement de la visite sur un mode différent de celui du jour. Cette différence perçue dans la composition du public se révèle en effet liée à une recherche d'expérience différente qui entrerait moins dans une logique de consommation de bien culturel que dans une logique identitaire de distinction des autres visiteurs, ceux du jour. Preuve que ce thème est bien plus important pour les visiteurs de nuit, il se retrouve à hauteur de 26% dans la totalité des entretiens contre seulement 10% la journée.

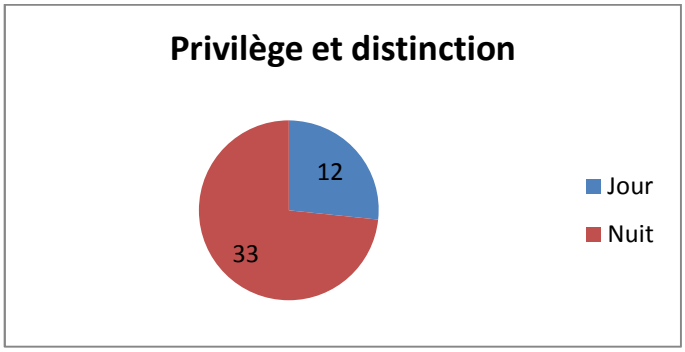


Figure 3.25 : répartition par nombre d'occurrence du privilège et de la distinction selon l'horaire

La visite de nuit semble donc amener avec elle des sensations différentes, ce qui se traduirait par cette introduction du sentiment de vivre la visite comme un privilège, quelque chose d'exceptionnel.

> « On se retrouve devant des œuvres magnifiques et c'est un peu comme un privilège. Je ressens ça comme un privilège. » (Femme, 56 ans, nuit)

Il s'agit également d'une distinction puisque visiter en nocturne place les visiteurs dans une posture moins consommatrice, moins commerciale que ne le fait la visite de jour.

> « Oui, oui, aussi parce que bon c'est vrai que je suis un petit peu énervée par tout ce merchandising, et que ça me réconcilie un petit peu avec. » (Femme, 56 ans, nuit)

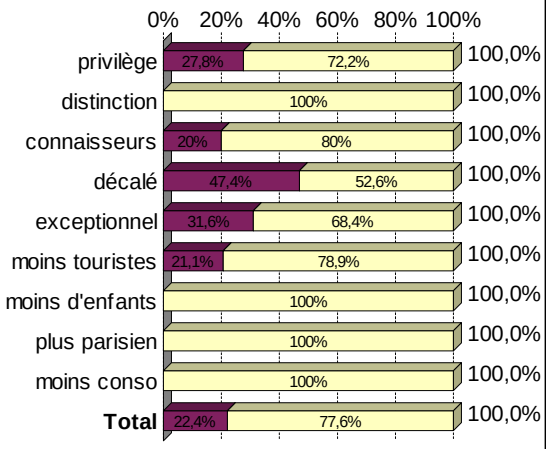
> « Oui et ça impose aussi une forme d'intimité, le mot est un peu fort mais une sorte de religiosité de l'endroit, on sent le calme environnant, c'est vraiment encore plus ne touchez pas on est dans un lieu où vraiment il faut respecter, quand il y a beaucoup de gens et beaucoup de bruit ça fait un peu plus boutique, là ça fait vraiment musée, on est vraiment dans un endroit dont on sait que c'est particulier. » (Homme, 24 ans, nuit)

Certains visiteurs, notamment en nocturne, ont évoqué le privilège de pouvoir visiter un musée la nuit. Ce privilège se décline par plusieurs nuances qui permettent aux visiteurs de se distinguer des autres.

Tableau 3.46 : Thèmes liés au privilège lors de la visite

Privilège

	jour	nuit	Total
privilège	**27,8%**	**72,2%**	**100,0%**
distinction	**0,0%**	**100,0%**	**100,0%**
connaisseurs	**20,0%**	**80,0%**	**100,0%**
décalé	**47,4%**	**52,6%**	**100,0%**
exceptionnel	**31,6%**	**68,4%**	**100,0%**
moins touristes	**21,1%**	**78,9%**	**100,0%**
moins d'enfants	**0,0%**	**100,0%**	**100,0%**
plus parisien	**0,0%**	**100,0%**	**100,0%**
moins conso	**0,0%**	**100,0%**	**100,0%**
Total	**22,4%**	**77,6%**	**100,0%**



p = **3,2%** ; chi2 = **16,78** ; ddl = **8** (**S**)
La relation est significative.

La sensation d'avoir une visite privilégiée est avant tout liée à la visite nocturne, ce privilège est lié au côté exceptionnel d'une visite de nuit mais aussi au décalage que cela représente par rapport à une visite traditionnelle.

Ainsi dans cette notion de privilège se cache une idée de décalage par rapport aux pratiques habituelles de visite qui rend l'expérience exceptionnelle. Faire une visite sortant de l'ordinaire permet de se présenter comme un connaisseur, un esthète. Cet aspect pourrait être encore renforcé par l'espace-temps de la nuit, traditionnellement considéré comme une période transgressive.

3.2.4 Conclusion

À la lecture des entretiens, il est apparu que les visiteurs de nocturnes ont une réflexion critique sur leur pratique de visite et par-là même sur celle des autres. Une barrière semble s'ériger entre visiteurs de nuit et visiteur de jour.

La première étape pour vérifier ce sentiment fut donc de regarder les données socio-professionnelles récupérées au cours des différentes enquêtes nocturnes réalisées et étudiées pour la thèse. Il s'avère que les informations concernant l'âge, le genre, le lieu de résidence et la compagnie des visiteurs des différentes enquêtes montrent de forts points communs. Les visiteurs de la nuit se rattachent,

dans leur profil, aux visiteurs de musée étudiés la journée. Il s'agit de personnes diplômées, appartenant à des classes sociales plutôt élevées. Les visiteurs des nocturnes sont plutôt des actifs de 20 ans à 50 ans qui viennent entre adultes, soit entre amis, soit en couple.

En outre, il apparaît que les visiteurs interrogés au musée du Louvre possèdent un taux élevé de capital de familiarité culturelle et muséale, plus élevé qu'en journée.

Il y aurait donc une plus grande représentation de visiteurs assidus chez les personnes interrogées de nuit.

Il devient alors possible de comparer cette réalité des visiteurs avec l'image forgée par eux au cours de leur visite. Les visiteurs interrogés ont tendance à qualifier le visiteur nocturne de connaisseur et d'habitué, plutôt jeune par rapport à la journée et issu d'un public local. Ce portrait semble en effet correspondre avec celui établi par les données issues des questionnaires. Cela entraîne les visiteurs à qualifier le public de la journée de touristes. La différence majeure se situerait alors au niveau du nombre et du bruit.

En effet, les visiteurs interrogés la journée déplorent parfois le comportement des autres visiteurs, surtout des groupes, ou le fait qu'il y ait bien trop de monde ce et de bruit. Il semblerait également que les visiteurs venant le jour aient un souci de rentabilité de leur visite, ils veulent en voir le plus possible dans le temps qui leur est imparti. En revanche, pendant la nuit, les visiteurs insistent sur le fait qu'il y ait moins de monde dans les salles et donc moins de bruit.

Ces différences de conditions de visite amènent les visiteurs de nocturne à se sentir plus à l'aise physiquement et psychologiquement. Pour eux, la visite de nuit doit apporter des conditions de visite permettant une « bonne » expérience de visite, calme, reposante, où les visiteurs peuvent choisir ce qu'ils vont voir et où ils vont aller à leur gré.

Tout cela a pour effet d'entraîner les visiteurs de nocturne à se distinguer des visiteurs de jour dans leur attitude, leur habitude des musées, et leur vision de la visite. Là où les visiteurs de jour cherchent à rentabiliser leur visite en voyant le plus d'œuvres possible, les visiteurs de nocturne font des choix critiques sur ce qu'ils vont voir et prennent plus de plaisir à la visite.

À la base, la visite de nuit est une pratique décalée, elle permet donc d'exercer une distinction sociale. Cette distinction due au décalage non seulement horaire mais aussi d'état d'esprit de la visite, est liée à l'idée que faire une visite dans ces conditions la nuit au musée du Louvre est un privilège.

3.3 Le schéma de variation du sens entre jour et nuit

Cette thèse cherche à démontrer la possibilité d'une variation du sens donné par les visiteurs à leur visite à travers le changement de contexte.
Lors du premier chapitre, la variabilité du cadre d'interprétation avait été mise en lumière à travers l'étude de la sémiotique peircienne.
Dans le deuxième chapitre, l'étude des discours autour de la visite de nuit au musée mais aussi des images associées à cette pratique, a montré que les producteurs de l'évènement « visite de musée la nuit » déclaraient eux-mêmes la différence de cette visite avec la pratique de visite connue, diurne.
La confirmation de l'existence de changements dans l'expérience de visite, réalisée à travers les enquêtes au Centre Pompidou et au musée du Louvre, affirme une acceptation des visiteurs d'un changement d'ordre expérientiel et sensible.
À l'aide de ces données de terrain, il devient possible d'élaborer un processus de variation du sens entre visite de musée le jour et visite de musée la nuit.

Plusieurs théoriciens ont travaillé sur la variation du sens en sémiotique. Barthes (1964), dans sa création d'une sémiologie, explique l'épreuve de commutation introduite par Hjelmslev et Uldall. Elle consiste en l'introduction artificielle d'un changement dans le plan de l'expression (qui correspond aux signifiants ou encore à la parole) et à observer si ce changement entraîne une modification corrélative du plan du contenu (signifiés ou langue). Lors de l'étude au Louvre, c'est

l'irruption de la nuit qui oblige le musée à introduire la lumière artificielle dans la cour Marly. Le musée réalise alors une opération de commutation dans l'exposition. Un changement est bel et bien ressenti par les visiteurs dans le plan de l'expression de la muséographie, dans la grammaire de l'exposition.

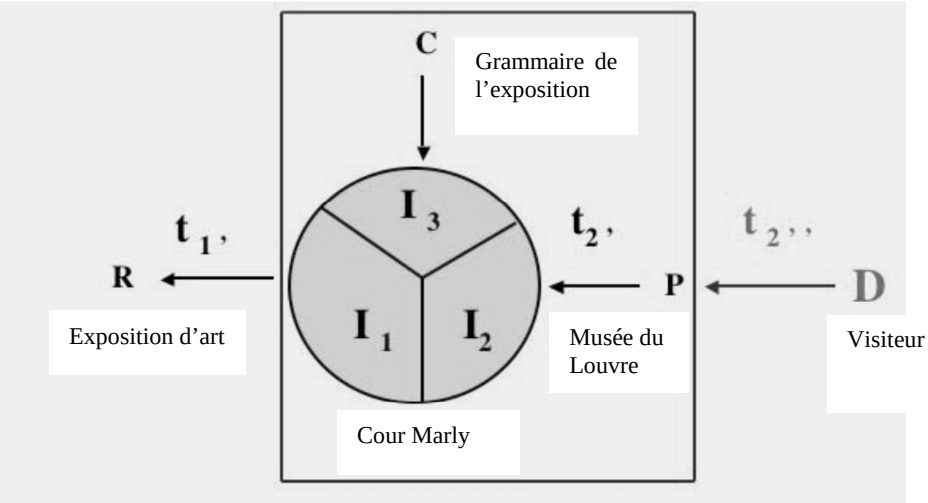
Toutefois, si le changement du plan des signifiants n'intervient que sur la muséographie, le changement du plan des signifiés intervient lui dans la variation personnelle que chacun peut apporter à l'interprétation.

Klinkenberg (2007), membre du Groupe µ qui travaille sur la sémiotique cognitiviste héritée de la Gestalt, affirme que la « différencialité » et « l'opposition » forment une structure sémiotique élémentaire qui reflète exactement celle de l'activité de perception. Pour lui, le sens procède de l'activité sensorielle. Ainsi, les intérêts de chacun entraînent en eux-mêmes une grande variabilité, « Tout dépend des données que nous entendons sélectionner et mobiliser, en fonction de l'intérêt du moment. » Cela a pour conséquence que les signes produits par les personnes dépendent de leurs intérêts. « Le problème de la variation est donc, on le voit, indissociable de celui de l'interaction entre les usagers d'une part, les codes et les énoncés d'autre part. » L'examen de la production des signes iconiques a permis au Groupe µ de mettre à jour le processus de transformation, relation qui réunit le stimulus (perception sensorielle) et le référent (représentation mentale). L'intérêt de cette introduction de la transformation est qu'elle montre la variabilité des signes. Le schéma de la production du signe iconique fait ainsi intervenir le référent (R) qui représente l'idée qu'une personne se fait d'une chose, le code (C) qui représente un formatage des données, le producteur (P) qui donne l'objet, et le destinataire (D) qui est l'instance réceptrice. L'interaction de chacune de ces instances avec le signe produit une transformation.

L'application de ce modèle de transformation à l'exposition muséale permet de prendre en compte tous les éléments qui avaient été repérés comme constitutifs d'une exposition. Ainsi, la cour Marly subit l'influence du référent « exposition d'art » qui donne une image de ce qu'est une exposition d'œuvre d'art, du code « grammaire de l'exposition » qui régit l'organisation de l'exposition, du

producteur « musée du Louvre » qui crée l'exposition selon son idée, du destinataire « visiteur » qui perçoit ce signe iconique « cour Marly » selon ses propres intérêts.

Figure 3.26 : schéma de production du signe iconique d'après Klinkenberg adapté à l'exposition muséale

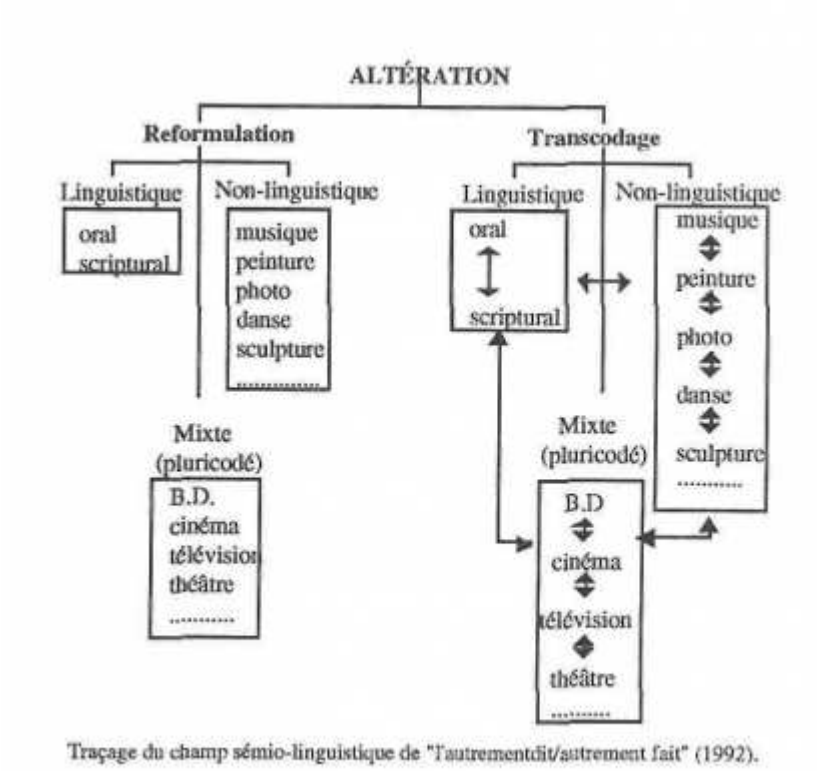


Ces études autour de la variation du sens montrent qu'il existe des transformations introduites par des éléments extérieurs, toutefois, elles manquent d'une description précise de ce qui entre en jeu dans ces phénomènes de variations et comment ils se manifestent.

Les travaux de Peytard (1993) autour de la sémiotique différentielle ouvrent l'accès à un schéma de variation du sens ne prenant plus simplement en compte le signe mais le texte dans son ensemble. Pour lui, produire du sens ne se réalise que par transformation d'un sens établi dans des discours déjà-là. Il faut donc chercher dans les différences que chacun apporte à un sens déjà-là pour se l'approprier. Il part donc du postulat qu'il existe un « univers sémio-discursif » structuré par des sous-ensembles que sont les domaines, ou groupe de messages, linguistique, non-linguistique et mixtes. Puisque l'exposition comprend à la fois des messages linguistiques (panneaux, textes) et non linguistiques (agencement spatial, objets), elle semble appartenir à la catégorie des messages mixtes.

L'altération du sens peut alors intervenir dans ces domaines sous la forme de reformulation ou sous celle de transcodage.

Figure 3.27 : schéma de l'altération du sens par Peytard (1992)



Traçage du champ sémio-linguistique de "Tautrementdit/autrement fait" (1992).

La reformulation désigne une opération d'altération à l'intérieur du même code dans un des trois domaines définis. Elle maintient le message dans son code d'origine. Toute reformulation est réalisée par un « agent reformulateur ». Quand l'agent reformulateur est le même que le réalisateur du message d'origine, il s'agit d'une « auto-reformulation ». Quand l'agent reformulateur est différent du réalisateur du message d'origine, c'est une « hétéro-reformulation ». Le transcodage, lui, désigne une opération de type intercodique, soit le passage d'un code à l'autre. Le transcodage est réalisé par un « agent transcodeur ». Quand l'agent transcodeur est le même que le réalisateur du message d'origine, c'est l' « auto-transcodage ». Quand l'agent transcodeur est différent du réalisateur du message d'origine c'est l' « hétéro-transcodage ». La grande différence entre reformulation et transcodage est donc que la reformulation opère toujours dans les limites de son domaine sans qu'il y ait changement de code, ce qui garantit la permanence du type de message.

Cette formulation de la variation du sens par son altération rejoint l'idée de la transformation du sens par l'apport d'un nouvel élément ou en tout cas d'une

nouvelle relation. Elle admet donc la possibilité de prendre en compte l'ensemble des composantes de l'exposition comme un tout sans la réduire à l'état de signe au sens strict du terme. Du signe iconique, elle reprend l'importance du producteur qui devient alors le « tiers parlant », le discours de l'autre auquel une personne se confronte avant de se l'approprier par la reformulation.

Pour comprendre l'apparition de la différence entre une visite de jour et une visite de nuit du point de vue de l'expérience des visiteurs, il est donc possible de passer par l'étude de la reformulation d'un discours en un autre. Il s'agit dès lors de repérer les mises en opposition et les similarités.

3.3.1 Les éléments invariants

Les similarités entre une visite de jour et une visite de nuit forment un ensemble d'éléments invariants au cœur de l'exposition. Le repérage de ces éléments est accessible à travers les observations des parcours de visiteurs mais aussi à travers leurs discours par des thèmes communs au jour et à la nuit.

Bien entendu, le premier élément invariant accessible est la muséographie de l'exposition. Que ce soit le jour ou la nuit, les œuvres sont situées aux mêmes endroits, sur les mêmes supports, avec les mêmes textes. Bref, la mise en espace ne varie pas entre jour et nuit.

L'agencement de l'exposition dans la cour Marly met en valeur plusieurs œuvres se trouvant à des points stratégiques. Elles sont imposantes et surélevées par rapport aux visiteurs. Ce sont les groupes du bassin des Nappes qui bordent la première volée d'escalier ainsi que les groupes équestres de la terrasse supérieure qui dominent l'espace.

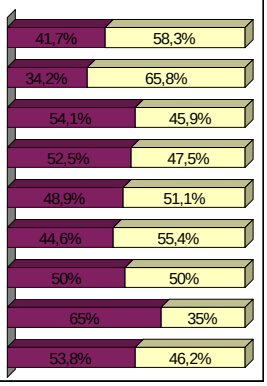
Les observations ont d'ailleurs montré qu'ils s'agissaient là des points d'attention majeurs dans la cour Marly, de jour ou de nuit. Le passage à la nuit n'a donc pas d'impact sur l'agencement spatial de la cour Marly, ni sur les aides à la visite. Les visiteurs disposent donc toujours du même discours la nuit que la journée. Les unités de sens ne varient pas, la position des œuvres et les rapports qu'elles

entretiennent sont les mêmes, les textes de l'exposition apportent les mêmes informations et la même orientation physique et conceptuelle.

Il est également possible de retrouver des points communs entre jour et nuit dans les discours de visiteurs recueillis lors de l'enquête dans la cour Marly.
Ces points communs, encore une fois, se situent dans la perception de la cour Marly en tant que muséographie et qu'architecture.
Globalement, ce rapport à l'espace se manifeste principalement par le côté impressionnant et le volume de la cour Marly ainsi que par la mise en valeur muséographique qu'elle propose.

Tableau 3.47 : répartition des thèmes du rapport à l'espace selon l'horaire de visite

Rapport à l'espace	nuit		jour		n°_T	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
impressionnant	**20**	**41,7%**	**28**	**58,3%**	**48**	**100,0%**
grandiose	**13**	**34,2%**	**25**	**65,8%**	**38**	**100,0%**
grand	**33**	**54,1%**	**28**	**45,9%**	**61**	**100,0%**
aéré	**31**	**52,5%**	**28**	**47,5%**	**59**	**100,0%**
volume	**22**	**48,9%**	**23**	**51,1%**	**45**	**100,0%**
scéno	**25**	**44,6%**	**31**	**55,4%**	**56**	**100,0%**
mise en valeur	**16**	**50,0%**	**16**	**50,0%**	**32**	**100,0%**
monumental	**26**	**65,0%**	**14**	**35,0%**	**40**	**100,0%**
clair	**7**	**53,8%**	**6**	**46,2%**	**13**	**100,0%**



La première chose remarquable est que la majorité des thèmes se répartissent de manière relativement équilibrée le jour et la nuit. Ainsi l'espace en lui-même semble doté de qualités intrinsèques aussi sensibles le jour que la nuit, comme sa taille ou sa scénographie.
C'est le côté impressionnant et grandiose de la cour qui retient l'attention des visiteurs, ainsi que sa monumentalité.

Par raffinement de l'analyse, le thème de l'espace semble plus fréquent dans les discours des visiteurs de nuit puisqu'il apparaît à hauteur de 47% contre seulement 37% la journée, sur la totalité des entretiens.

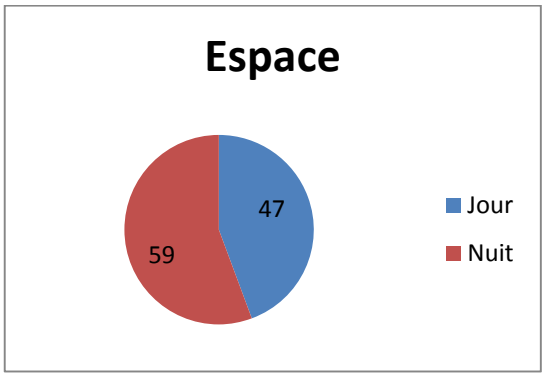


Figure 3.28 : répartition du nombre d'occurrences du thème de l'espace selon l'horaire de visite

Ce rapport à l'espace se définit avant tout de jour par l'aspect extérieur de la pièce, cette sensation d'entrer dans un jardin de sculptures. La contextualisation du lieu est donc le point fort de la mise en espace selon les visiteurs.

> « Là par exemple c'est un jardin d'hiver donc on se pose, on se repose, c'est une halte, une halte à réfléchir, à la réflexion de ce qu'on a vu. » (Femme, 58 ans, jour)

> « La sculpture ce n'est pas ce que je préfère mais je trouve que cet espace est magique. Parce que dans l'absolu ce genre de sculpture ce n'est pas du tout quelque chose que j'aime vraiment ou alors dans un jardin ou une fontaine à Rome mais c'est l'ensemble qui fait que c'est majestueux et d'instinct on a envie de se poser un petit peu. » (Femme, 65 ans, nuit)

Cette ambiance paraît donc due à l'espace et au volume de la cour qui lui donne une aération comparé aux autres salles du musée mais aussi aux ouvertures extérieures, notamment la verrière, qui apportent de la lumière et de la clarté.

> « Je connais assez bien le Louvre donc je les ai emmené dans cet espace lumineux où on peut admirer beaucoup d'œuvres à la fois, j'aime beaucoup cet endroit, on a des points de vues différents, on a le ciel, la lumière naturelle et on n'a plus l'impression d'être dans un musée. On peut faire le tour des œuvres et c'est un endroit un peu moins touristique. » (Femme, 66 ans, jour)

> « Oui bien sûr et qui est dû au fait que c'est une cour vitrée et qu'il y a du volume, le volume de la sculpture est donc plus perceptible dans un endroit monumental comme la cour. » (Homme, 37 ans, nuit)

Un autre point fort de la cour est sa scénographie par étages qui permet, avec son volume, une mise en valeur des œuvres exposées. Globalement, les visiteurs s'accordent sur le fait que les salles du musée du Louvre, bien que très diverses, sont toujours en accord avec les œuvres exposées.

> « Je pense que oui, l'ambiance joue aussi beaucoup sur la mise en valeur des œuvres. On n'a pas la même réaction devant les œuvres en arrivant dans une pièce comme celle-ci. La mise en espace fait qu'elles sont mises en valeur, elles sont bien regardées, on les voit de loin, elles attirent beaucoup le regard. » (Femme, 18 ans, jour)

Il se dégage ainsi de la cour une impression de beauté et de monumentalité qui est alors associée à la renommée du Louvre, comme lieu exceptionnel porteur d'une riche histoire, aussi bien musée que monument historique, ce qui peut aller jusqu'à en faire, pour les visiteurs de jour, l'endroit incontournable de la visite de Paris et le symbole même de la ville.

> « Si y a un musée à voir à Paris c'est celui-là, malgré tout ça fait une balade même si on est contre les musées et là c'est le sacro-saint de Paris. » (Femme, 33 ans, jour)

> « La beauté du lieu et puis le côté colossal, c'est grandiose […] pour moi c'est un lieu unique le Louvre, il n'est pas comparable à d'autres lieux. Y a une identité et c'est chargé d'histoire » (Homme, 41 ans, jour)

> « Pour moi [venir en nocturne] c'était quand même mettre en avant le Louvre, je le voyais comme un musée avec des œuvres mais là je vois l'architecture, je sens l'histoire du lieu. » (Homme, 24 ans, nuit)

Les visiteurs du jour semblent donc s'intéresser au côté grandiose du palais du Louvre et de ses collections et ressentir la cour Marly comme une oasis de paix au milieu de toute cette richesse historique, un endroit qui leur permette de se reposer mais qui a aussi un fort impact visuel de par sa scénographie, sa taille et sa luminosité. Les visiteurs de nocturne semblent tout autant impressionnés et relèvent le côté monument historique et la renommée du Louvre.

> « Monumentalité déjà quand on entre ici c'est énorme, y a de l'espace et sur le plan artistique c'est en harmonie. […] Le Louvre sans queue ni foule

> c'est plus proche de la réalité du moins qu'on se fait du lieu historique. […]Venir à Paris c'est être au Louvre. » (Femme, 20 ans, nuit)

> « C'est aussi dans l'optique qu'on vient d'emménager à Paris pour 6 mois de stage donc on se dit qu'il faut qu'on mène la vie parisienne à fond pendant 6 mois et le Louvre c'est le musée le plus emblématique. » (Femme, 24 ans, nuit)

L'image globale du Louvre en général et de la cour Marly en particulier ne subit donc pas vraiment de variation entre jour et nuit. Le Louvre reste le musée à voir, celui qui est associé à Paris et à sa découverte ; la cour Marly demeure un endroit imposant, aux proportions gigantesques qui apportent un sentiment d'espace.

Cette vision de l'architecture de la cour Marly a un impact direct sur l'ambiance qui y est ressentie. Ainsi, une des manifestations du rapport au lieu les plus importantes est le calme qui semble être une condition de visite configurant l'expérience des visiteurs.

Ce ressenti du calme conditionne l'attitude des visiteurs au cours de la visite, il leur permet une visite plus agréable. Cette notion de calme s'exprime aussi par la tranquillité, la sérénité et la pause. Les tableaux qui suivent, réalisés à l'aide du logiciel sphinx, permettent de voir simultanément le nombre d'occurrence (N) au calme rencontré dans les entretiens de jour et de nuit et le pourcentage (%cit.) qu'elles représentent sur la totalité des entretiens de jour et de nuit.

Tableau 3.48 : croisement de l'horaire de visite avec les catégories liées au calme

	calme		tranquillité		sérénité		pause		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
nuit	**49**	**26,2%**	**50**	**26,7%**	**46**	**24,6%**	**42**	**22,5%**	**187**	**100,0%**
jour	**43**	**28,9%**	**36**	**24,2%**	**37**	**24,8%**	**33**	**22,1%**	**149**	**100,0%**

Le calme apparaît donc dans les discours de jour et de nuit ce qui en fait un thème très important. Il est la conséquence directe des conditions matérielles apportées par la cour Marly : de l'espace qui évite l'impression d'étouffement même avec du monde, des bancs permettant de faire une pause, des arbres recréant une ambiance de jardin.

Au cours de l'analyse thématique précise, le calme a été bien plus mentionné lors des discours de nuit puisqu'il apparaît 64 fois dans les discours se rapportant à la nuit et 38 fois dans les discours liés au jour soit respectivement 51% et 30% de récurrence sur la totalité des 126 entretiens recueillis de jour et de nuit auprès de visiteurs francophones. Toutefois, dans ses modalités, le calme est une constante de l'expérience de visite dans la cour Marly.

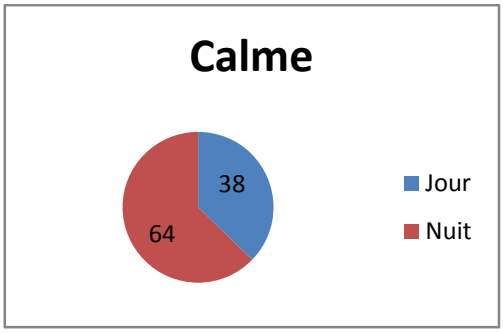


Figure 3.29 : répartition du calme en nombre d'occurrences selon l'horaire

La cour Marly est un endroit particulier dans le musée, un lieu de passage grand et pourvu en bancs où il n'y a jamais trop de monde, rempli de flots de lumière naturelle et dotée d'un revêtement en pierre de couleur claire. Ainsi, la thématique qui apparaît le plus en ce qui concerne les impressions et sensations ressenties au cours de la visite, jour et nuit, est celle du calme et de la tranquillité. Une ambiance qui doit être principalement imputée aux caractéristiques de cette salle. La détente, l'apaisement et le bien-être qu'elle procure au cours de la visite sont très présents dans les entretiens de jour et de nuit. Il s'agit d'un lieu de pause.

> « Voilà, ça faisait calme et un peu extérieur/intérieur, on a envie de prendre un petit café ici (rires). Une petite pause. » (Femme, 27 ans, jour)

> « Je dirais une atmosphère particulière, plus de calme peut-être, surtout qu'il y a moins de monde à cette heure-ci, plus calme, plus reposant… » (Homme, 23 ans, nuit)

> « Je trouve qu'elle est très reposante, on a envie d'y rester. Je pense que c'est le lieu où on fait une pause quand on est dans la visite on va se poser ici pour enchaîner ensuite. » (Femme, 21 ans, nuit)

De jour et de nuit, l'apport de calme de la cour Marly est bien ressenti par les visiteurs qui la considèrent comme un lieu de pause, un espace de détente au sein du parcours de visite.

Il semble donc que les caractéristiques majeures qui ne varient pas entre jour et nuit soient dues à l'enveloppe de la cour, ses dimensions et sa muséographie qui impressionnent mais permettent aussi de ne pas ressentir trop fortement la présence des autres.

3.3.2 Les variations

Il existe des variations entre visite de jour et visite de nuit, la première partie des analyses les a évoquées à travers l'approche sensible de l'exposition des visiteurs de la nuit.
Les discours des visiteurs semblent comporter plus d'appels aux sensations et à l'imagination dans leur appréhension du discours proposé par l'exposition, ce que soulignent les observations. La nuit les visiteurs tournent autour des œuvres, la journée ils lisent les textes d'exposition.
Ces différences ont été pointées, il s'agit de les explorer de manière plus approfondie.

La première source de variation qui intéresse le questionnement de la thèse est l'imaginaire lié à la nocturne. Retrouve-t-on des indices de l'obscurité de la nuit dans les discours comme la mention de la peur ? Bref, la perception des choses change-t-elle ? Devient-elle plus floue et permet-elle ainsi un plus grand recours à l'imaginaire par rapport à la raison ? L'hypothèse est que des indices de la présence de la nuit seraient détectables dans la perception des visiteurs notamment par le recours à l'imaginaire.
À l'aide du repérage thématique réalisé sur les entretiens du Louvre, il est possible de dégager plusieurs points en rapport à l'utilisation de l'imagination dans les

discours. Cette imaginaire semble se développer autour de trois pôles, d'un côté le dépaysement, de l'autre le mystère et enfin le fantasme de l'enfermement et de l'interdit. La mention d'un de ces trois pôles apparaît dans 39% de la totalité des entretiens réalisés.

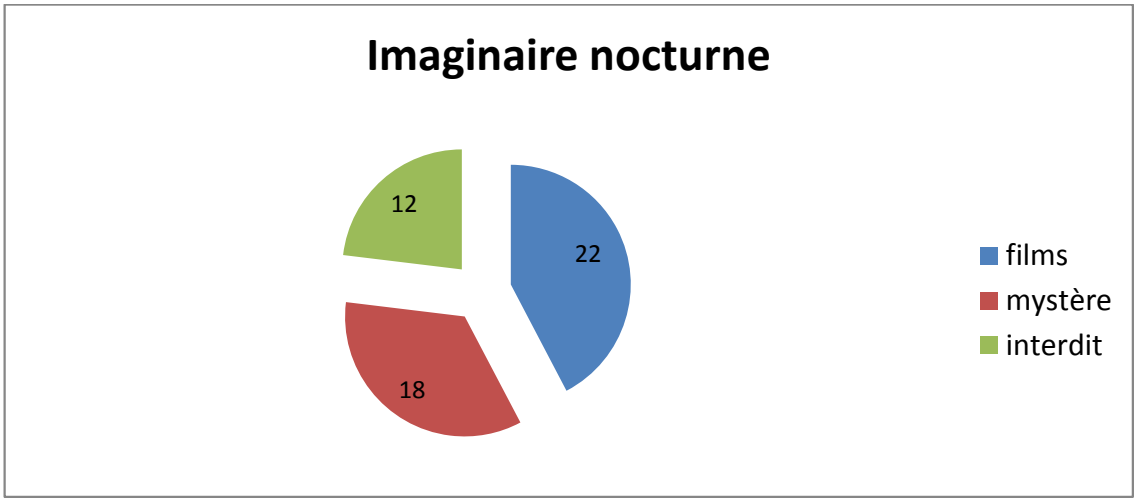


Figure 3.30 : répartition en nombre d'occurrences des thèmes de l'imaginaire nocturne

Ce graphique montre que l'apport de l'imaginaire dans les discours se caractérise pour la plupart par la référence à un film ou à une image mystérieuse du lieu, ces deux thématiques sont souvent couplées dans les discours, très proches l'une de l'autre :

> « Alors qu'aller au Louvre en nocturne et voir toutes les œuvres en nocturne ça donne un petit peu un côté mystérieux. [...]Voilà. Je sais que moi ça vient de bah oui du film Da Vinci Code on va tous se promener dans le Louvre, on a peur. » (Femme, 21 ans, jour)

Sur les 22 appels à des films recensés, 11 concernent *Belphégor* (Barma, 1965), 5 *La Nuit au musée* (Levy, 2007) et 4 le *Da Vinci Code* (Howard, 2007). Pour rappel, seuls le *Da Vinci Code* et *Belphégor* se passent effectivement dans le musée du Louvre, le premier avec une scène de crime, la nuit, et un décryptage de messages secrets sur les tableaux de Léonard de Vinci conservés au musée du Louvre. Le deuxième présente un personnage mystérieux errant dans les couloirs

du Louvre la nuit. Si le dernier est plus fantastique, les deux jouent sur un climat de peur et de tension la nuit au Louvre.

La Nuit au musée, quant à lui, raconte l'histoire d'une tablette égyptienne magique ramenant à la vie toutes les œuvres du muséum d'histoire naturelle de New-York, sur un ton comique contrairement aux autres films. Le point commun de tous ces films est le mystère qui entoure les musées fermés à la nuit tombée, où il va se passer des choses hors du commun.

Les représentations de la nuit au musée semblent donc bien présentes dans l'esprit des visiteurs lors de leur visite et, dans une certaine mesure, conditionnent l'expérience de visite. Il est intéressant de rencontrer ces films dans les discours de visiteurs, les représentations de la nuit dans un musée semblent donc bien traverser d'un media à l'autre. L'imaginaire et la perception du musée sont donc bien influencés par les archétypes de la nuit utilisés dans ces œuvres.

Les autres thématiques fréquentes dans les discours supportant de l'imaginaire touchent également au côté fantastique, comme le fantasme de se retrouver enfermé dans le musée, et au côté interdit et inhabituel d'être au musée la nuit.

Le fait de visiter la nuit, en gommant un peu les repères du jour, entraîne les visiteurs à faire plus attention à l'ambiance portée par le lieu, le côté historique, et bien sûr les entraine vers des associations d'idées. Elles peuvent prendre la forme d'appel à des films, de voyage dans le temps ou dans le rêve où les statues et les œuvres peuvent bouger et sont vivantes.

> « C'est mystérieux mais ça fait peur aussi. […] Là par exemple je n'irais pas trop dans les sarcophages égyptiens là tout de suite, je sais que je dois le faire la semaine prochaine, avec la crypte il n'y a pas d'ouverture donc ça ne change pas de la journée mais la partie où il y a des fenêtres et des sarcophages. […] Ce n'est pas la même ambiance parce que la crypte elle fait vraiment flipper quand on rentre avec ces énormes sarcophages de marbre noir, on ne voit pas trop ce qui se passe, là c'est Belphégor. Elle a un côté un peu flippant [...] » (Femme, 24 ans, nuit)

> [En parlant de la nocturne] « Pour moi oui, je rigolais quand je disais Belphégor mais c'est vraiment ça y a un côté je tourne dans le couloir, je vais à droite et je vais voir quoi, la statue elle bouge ou elle ne va pas bouger. Y a un petit côté visite de château quand on voit les armures. Quand

> j'étais petite je pensais qu'il y avait quelqu'un dedans, y a un côté qu'est-ce qui m'attend. » (Femme, 40 ans, jour)

> « Au Louvre y a beaucoup de légendes sur la nuit et les gens qui le peupleraient, on a la chance d'être dans un musée où les murs sont porteurs de beaucoup de choses. On aimerait être surpris parfois même si on ne se fait pas d'illusion sur les possibilités (rires). C'est vrai qu'ici c'est un endroit qui est encore plus propice à cela, on a une muséographie, une ambiance et une histoire qui fait que oui c'est sûr que la nuit ça réveille tout ça. » (Homme, 26 ans, nuit)

Les discours de visiteurs prennent donc en compte l'imaginaire porté par les représentations de l'expérience de visite d'un musée pendant la nuit. Les thématiques mises à jour lors du chapitre II sont ici très sensibles et correspondent à l'image du musée la nuit. Il existe une perméabilité des images de la nuit dans la visite de musée en nocturne qui incite les visiteurs à imaginer ce qui pourrait leur arriver dans ce lieu normalement fermé.

L'imaginaire de la nuit semble donc être présent lors des visites nocturnes, du moins en ce qui concerne l'imagination et la fantasmatique.

> « Moi je sais qu'en tout cas c'est vrai que la nuit je m'imagine plein de trucs, plus que le jour, si je me retrouvais ici la nuit assis avec toutes ces sculptures je crois que je pourrais être assez imaginative et les imaginer en train de bouger, peut-être davantage la nuit que le jour. Je sais que le jour ça ne me traverserait même pas l'esprit. » (Femme, 25 ans, nuit)

Il faut noter que ces appels à des films, images mystiques et mystérieuses du lieu, fantasme de l'enfermement, ne sont pas présents dans les discours de jour, contrairement à ceux des nocturnes. Ils sont remplacés par l'impression d'extérieur, l'espace et la technicité des œuvres, thèmes qui ne sont quant à eux pas abordés dans les discours de nocturne. Cela amplifie encore l'impact de la nuit sur la visite.

L'imaginaire est donc une source de variation du sens donné à sa visite et dans le cas des visites nocturnes, il fait appel aux représentations du musée la nuit et plus largement du temps de la nuit.

Ainsi, le mystère et l'aventure ne sont pas les seuls rapports à la nuit qui sont observés dans les discours de visiteurs, la mention de l'intimité est également très importante pour les visiteurs de la nuit.

La sensation d'être dans un endroit intimiste, ou dans une ambiance intime, est principalement rencontrée la nuit.

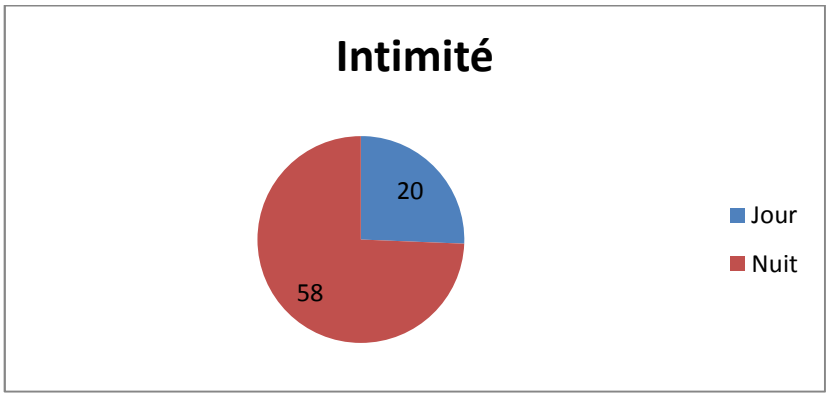


Figure 3.31 : répartition par nombre d'occurrences du thème de l'intimité selon l'horaire

> « [...] j'aime bien l'ambiance comme ça, ça donne l'impression d'être un petit peu plus feutrée, on pourrait presque dire intime. » (Homme, 31 ans, nuit)

> « Y a plus d'intimité la nuit. » (Femme, 67 ans, jour)

> « On a la même impression que si on était dans la neige, je trouve ça…ça donne une atmosphère un peu particulière, ça m'évoque la sonorité de la neige, l'atmosphère neigeuse. Je trouve que ça rend le musée un peu plus intime, moins impressionnant, solennel. » (Homme, 45 ans, nuit)

Cette sensation d'intimité se développe donc dans des notions d'appropriation, de souvenirs, de sensation d'être chez soi dans une ambiance mois solennelle que d'habitude, de chaleur et de charme mais aussi de romantisme.

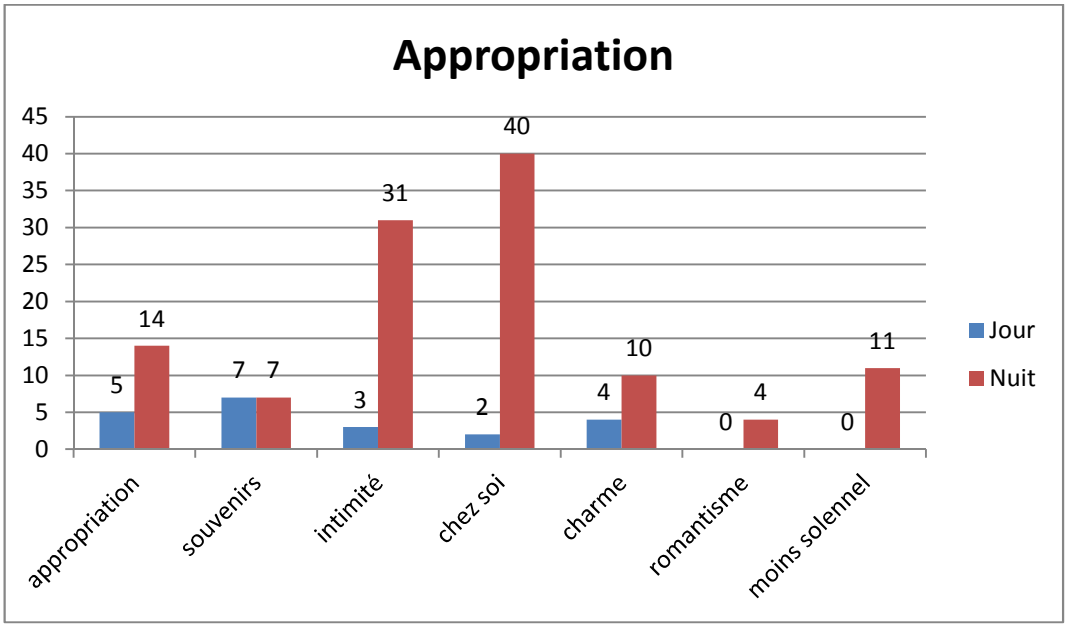


Figure 3.32 : répartition par nombre d'occurrences des thèmes liés à l'appropriation et à l'intimité selon l'horaire de visite

Les discours des visiteurs de jour sont peu présents dans cette répartition, excepté pour l'appel à des souvenirs qui se produit aussi souvent la nuit que le jour.

L'appropriation qui passe par cette atmosphère d'intimité semble donc une caractéristique forte de la visite de nuit.

Les visiteurs de nuit ont alors l'impression de visiter le musée dans un cadre plus informel qu'en journée, ils se sentent comme chez eux, ils viennent, se posent et discutent.

> « Limite tu vois notre *starbucks* ici ça aurait été parfait. » (Femme, 24 ans, nuit)

> « Ah oui tout à fait, j'ai l'impression d'être chez moi presque ! » (Femme, 65 ans, nuit)

Il semble qu'il soit possible de relier l'augmentation de la mention du calme à ces sensations liées au temps de la nuit qui font que les visiteurs ressentent le lieu comme plus intime.

> « Oui, c'est plus calme, plus sympa que pendant la journée et puis t'as les éclairages. […] Bah c'est par la luminosité, je trouve ça plus intime. » (Femme, 24 ans, nuit)

> « Ça isole de l'extérieur. [...] C'est vraiment une bulle ici. » (Femme, 27 ans, nuit)

> « J'aime bien la fin de soirée sûrement pour toutes les raisons que vous avez énumérer : d'abord la nuit, ça a un côté un peu confidentiel ; ensuite pour la lumière c'est vrai que ça compte ; ensuite pour le fait qu'il y a moins de monde. » (Homme, 37 ans, nuit)

Cet entretien résume bien ce qui est important pour les visiteurs de nocturne : l'ambiance de la nuit et son illumination ainsi que le peu de monde dans les salles. Toutes ces raisons entraînent certains visiteurs à ne venir au musée que pendant les nocturnes parce qu'ils les préfèrent à une visite de jour.

> « Je viens toujours dans les mêmes conditions, je viens tout le temps la nuit, je ne me pose même plus la question de venir en journée. » (Femme, 30 ans, nuit)

Par rapport au jour, la visite de nuit aurait donc plus de charme et serait surtout plus intime. Ceci pourrait faciliter la sensation que l'ambiance de la visite nocturne est plus romantique que celle de la journée.

Une différence claire entre jour et nuit s'établit par la sensation d'être comme chez soi qui est éprouvée par les visiteurs de nocturne. Cela est lié au bien-être et au confort ressenti au cours de la visite mais aussi à la sensation d'avoir les lieux pour soi, ce qui implique une sensation d'appropriation du musée par les visiteurs de nocturnes.

> « On se sent plus chez soi, y a ce sentiment là pour moi, de flâner, de marquer la fin de semaine, on s'approprie un peu les œuvres quelque part. » (Homme, 24 ans, nuit)

> « Je trouve que ça rend les lieux beaucoup plus intimes et on peut s'asseoir, y a quelque chose d'un peu irréel de pouvoir errer dans ces galeries sans croiser personne. On a l'impression que tout est un peu à soi. » (Homme, 27 ans, nuit)

> « Oui, y a pas les mêmes lumières, y a moins de monde, on s'approprie un peu plus le musée quoi, on n'a pas l'impression d'être avec la foule. » (Femme, 43 ans, nuit)

Contrairement à la visite de jour, la visite de nuit paraît donc intime, parfois romantique, de par son ambiance feutrée, ses sons amortis qui donnent la sensation aux visiteurs d'être dans un cocon, dans une bulle hors du temps.

Cette suspension du temps est d'ailleurs l'indice d'une thématique importante pour les visiteurs de musée, celle du dépaysement, qui se traduit ici notamment par l'image du voyage dans le temps. Il s'agit de l'évocation de la sensation de rupture entre monde extérieur, lié à la vie quotidienne, et monde de l'exposition, lié au loisir.

Dans les discours des visiteurs interrogés, le dépaysement se manifestait à travers la mention du voyage dans le temps ou hors du temps mais aussi de la magie.

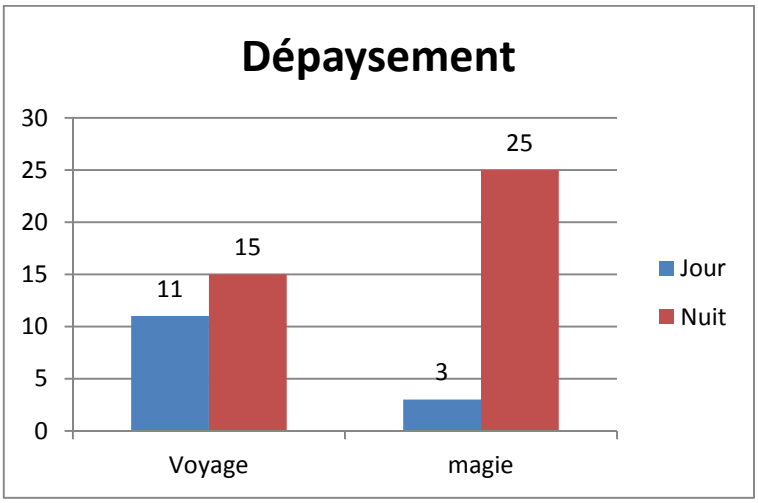


Figure 3.33 : graphique représentant les thèmes du dépaysement dans les discours de jour et de nuit

Ainsi, la sensation de dépaysement semble plus commun à la visite de nuit et est à rapprocher non seulement de l'imaginaire mais aussi de la détente ou encore de l'intimité. Cet aspect hors du temps était également présent dans les ouvertures sur l'extérieur avec le retour à la réalité.

La magie, elle, est presque exclusivement un thème nocturne, cette fois à rapprocher principalement de l'éclairage.

> « Oui tout à fait. C'est…comme une fête, c'est voir quelque chose comme ça différemment, y a une magie, un peu comme si les œuvres sortaient leur…leur magie, laissaient la magie opérer. » (Femme, 58 ans, nuit)

> « En même temps quand tu es dans une salle où il y a peu de fenêtres ça ne change rien, on n'a pas vu la différence mais je trouve que la nuit il y a quand même une magie supplémentaire, je me souviens que l'expo Picasso de nuit, je ne sais pas y a un charme particulier à la nuit, y a la magie de la nuit. » (Femme, 36 ans, nuit)

Les discours des visiteurs de nuit sont ainsi liés à une impression différente du lieu qui fait la particularité de la visite nocturne. La féérie de l'éclairage artificiel, déjà évoquée, est une composante essentielle de la visite de nuit, quel que soit l'endroit visité.

Ces résultats peuvent être soutenus par ceux d'une enquête au château de Vaux-le-Vicomte au cours de laquelle le rapport des visiteurs au lieu avait été interrogé de jour et de nuit. L'objectif était d'étudier la différence de perception entre les visites de jour et les visites aux chandelles qui ont lieu seulement les week-ends des mois d'été et sont l'occasion d'illuminer le château du XVIIème siècle et son parc à l'aide de chandelles à partir de 20h et jusqu'à minuit. Après interrogations des visiteurs en plusieurs points du château, de jour et de nuit, suivant un guide d'entretien semi-dirigé, les résultats avaient tendance à montrer une différence d'expérience dans la visite, les chandelles apportant de la magie et de la rêverie au lieu. Il s'est avéré qu'en journée, les visiteurs s'attendaient à voir les collections et l'architecture du château alors que pour les visites aux chandelles, les visiteurs s'attendaient à une ambiance et à un décor. Ceci était dû au fait que, lors des visites aux chandelles, les visiteurs se focalisaient sur l'éclairage et les reflets dansants et caressants apportés aux pièces par les chandelles. C'est par cet éclairage que les visiteurs replaçaient le château dans son contexte et dans son époque. Cela leur donnait une impression d'authenticité et d'intimité. Les visiteurs se sentaient proches du lieu, à l'aise. Ils finissaient par entrer dans un espace-temps totalement différent de celui qu'ils ont laissé à l'entrée. Ainsi, lors des visites aux chandelles, tous les visiteurs étaient sensibles à une ambiance, il s'agissait même de la principale raison de leur venue.

Cette ambiance qualifié de feutrée et de féérique était le fait de l'éclairage particulier de cette période de visite.
La visite d'un lieu culturel la nuit semble donc marquée par une variation du sens donné à la visite qui se manifeste par un dépaysement qui emprunte aux caractéristiques de la période nocturne illuminée : le rêve, la magie, le voyage dans le temps.

Pour que le lien s'effectue entre imaginaire de la nuit et expérience de visite, le terrain d'enquête a été spécialement choisi avec des ouvertures sur l'extérieur.
L'imaginaire de la nuit pénètre dans le territoire de l'expérience de visite par le biais du contexte. La vision de la nuit par les ouvertures sur l'extérieur permettant de rappeler la nuit à l'esprit des visiteurs.
L'importance des ouvertures extérieures est d'ailleurs surtout relevée par les visiteurs de nuit, bien que ceux de jour y soient également sensibles en tant que fenêtre sur l'extérieur.
La mention de l'effet des ouvertures sur l'extérieur revient à hauteur de 24% dans les entretiens de nuit, soit le double des entretiens de jour, sur la totalité des entretiens réalisés auprès des visiteurs francophones.
Ce rapport aux ouvertures s'organise autour de différentes notions, outre la simple mention de la prise en compte des ouvertures sans explication plus aboutie. Les ouvertures permettent ainsi aux visiteurs de retourner à la réalité et au rythme de la ville ; de prendre une respiration, de s'évader quelques instants de l'enchaînement des œuvres ; ils sont aussi attirés par la vue et notent l'importance de la nuit sur la perception du bâtiment.

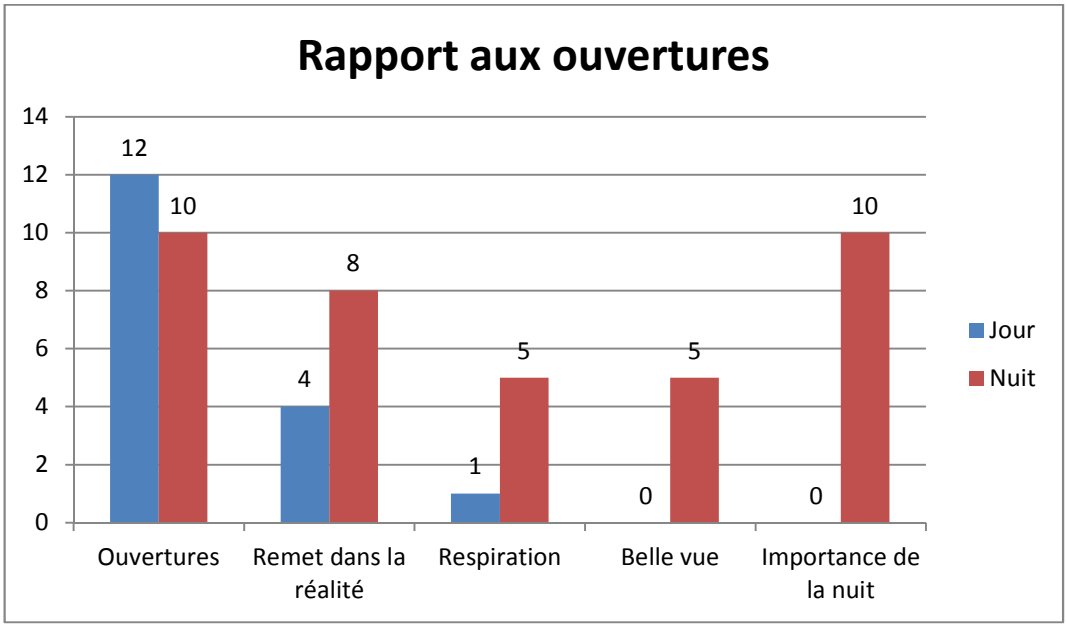


Figure 3.34 : répartition par nombre d'occurrences du rapport aux ouvertures selon l'horaire de visite

La répartition thématique du rapport aux ouvertures montre, qu'exception faite de la mention simple des ouvertures sur l'extérieur, les visiteurs de nuit sont les plus nombreux à élaborer un discours à ce sujet. Ainsi, une ouverture permet aux visiteurs de se replonger dans la réalité extérieure, en comparaison à la bulle du musée, ils reprennent leur respiration notamment grâce à la vue sur le palais du Louvre et les bâtiments l'entourant. Cette vue doit sembler encore plus attirante avec les lumières nocturnes.

> « Le fait que ce soit de nuit aussi ça apporte des choses parce qu'il y a plein d'ouvertures un peu partout du coup on voit bien qu'on est passé à une autre ambiance. Y a des musées où on est enfermé où ce n'est pas le cas je trouve. » (Femme, 20 ans, nuit)

> « Comme le Louvre est à la fois monument historique et musée dans certains cas on peut lever la tête au plafond et voir aussi les marbres, les boiseries, les peintures des plafonds, c'est l'originalité du Louvre par rapport à un musée plus moderne (…). De temps en temps je vois une fenêtre et je me dis, parce qu'on est dans un monde à part et quand on regarde par la fenêtre on s'aperçoit qu'il y a une vie à l'extérieur, par exemple quand on est rue de Rivoli on voit les voitures qui circulent alors on se rappelle un peu qu'il y a une vie différente à l'extérieur, parce qu'ici on est un peu comme dans un cocon. Un peu comme quand on sort d'une salle de cinéma et qu'on ressort à la lumière et à la réalité des gens. » (Homme, 52 ans, nuit)

Les ouvertures sur l'extérieur permettent aux visiteurs de prendre du recul avec leur posture de visiteur et de se rendre compte de l'état de suspension du temps qu'ils expérimentent pendant leur visite. La promenade nocturne au musée semble réellement apporter un dépaysement fort aux visiteurs qui peut être source de détente.

Par conséquent, l'ouverture sur l'extérieur semble permettre aux visiteurs de nuit de revenir à la réalité et se pose en contraste avec un espace de rêve atemporel, une promenade dans un autre espace-temps. De même, ils indiquent aussi le poids de la nuit dans cette atmosphère ressentie.

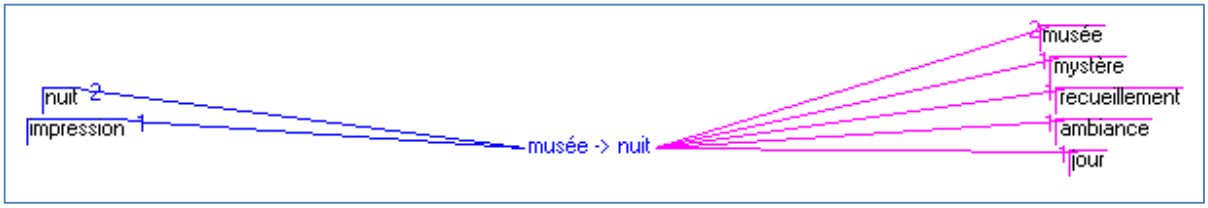
> « Ça change l'ambiance en fait qu'il fasse nuit dehors ça change toute l'ambiance. » (Femme, 25 ans, nuit)

> « Je ne sais pas…le Louvre a un côté fascinant parce que c'est super grand, y a plein d'œuvres d'art partout et si on arrive un peu à se laisser bercer la nuit apporte beaucoup parce qu'on n'a pas les mêmes repères qu'en journée dans le sens où la lumière est différente, on ne va pas être attiré par les mêmes choses. De jour par exemple on va être attiré par une fenêtre et là ça change la donne, aussi quand on se promène dans les étages on peut voir des petits bouts de Paris de nuit et les éclairages extérieurs font ressortir le bâtiment alors que de jour on ne fait pas forcément attention. » (Femme, 20 ans, nuit)

La présence de la nuit semble donc bien être ressentie par les visiteurs de nocturnes qui se retrouvent pris dans le contexte nuital. L'imaginaire de la nuit semble donc pouvoir se déployer.

Ces relations entre nuit et visite sont complexes et souvent inconscientes. Pour mieux définir ces relations, les discours de visiteurs ont été analysés selon le procédé d'associations entre substantifs à l'aide du logiciel Tropes. Il permet de donner une image des relations entre les substantifs. Le substantif interrogé est au cœur d'un arbre qui comporte sur sa gauche les substantifs le précédant dans le discours et sur sa droite ceux le suivant dans le discours.

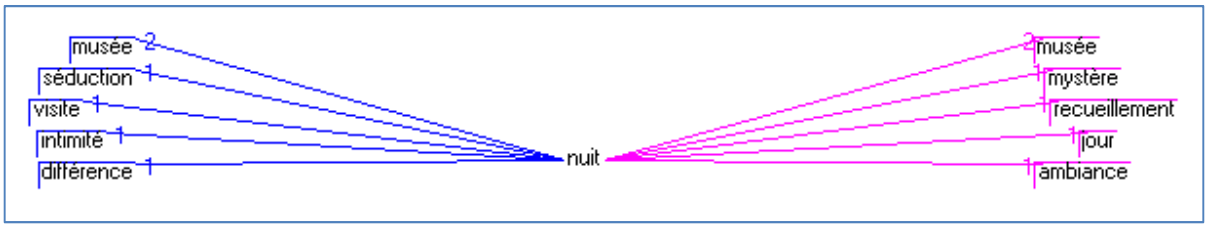
Figure 3.35 : illustration des relations liées autour du substantif nuit dans les discours de visiteurs.



La nuit apporte au musée une ambiance de mystère et de recueillement par rapport à une ambiance diurne. Les associations sont donc avérées entre la nuit et le mystère, la nuit précédant le mystère. Pour les visiteurs, il y a donc un rapport entre le fait qu'il fasse nuit et la sensation que le lieu devient plus mystérieux. La variation du sens donné à son expérience du lieu est donc ici engagée par la nuit.
L'apport de cette nuit à la visite semble plus particulièrement lié à la sensation d'effraction due certainement au fait qu'il y ait peu de monde dans le musée en nocturne.

Les discours ont également été divisés entre discours de jour et discours de nuit. Cela permet de voir si la nuit implique les mêmes relations pour les visiteurs imaginant l'expérience et pour les visiteurs la vivant.
En journée, l'arbre de relations comporte 10 branches qui font référence à la séduction, à l'intimité, à la différence, au mystère et au recueillement.

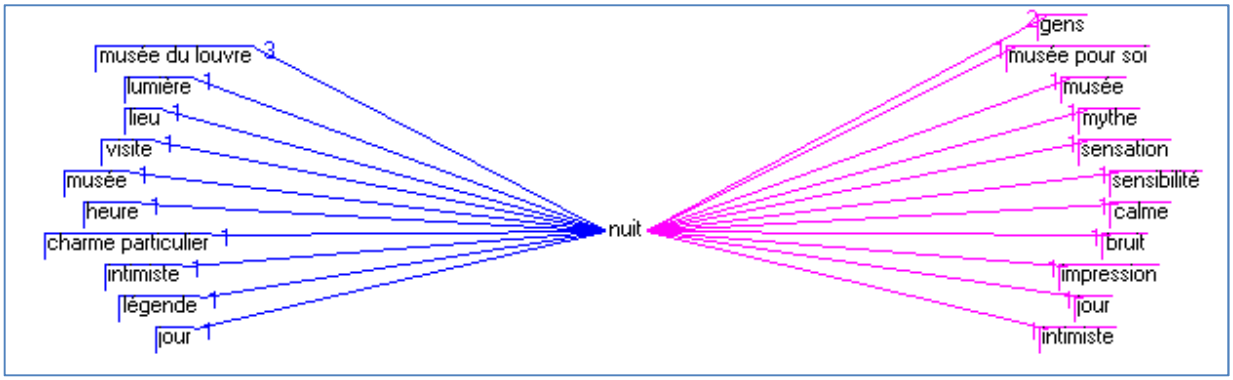
Figure 3.36 : illustration des relations autour du substantif nuit durant la journée



Pendant la journée, les visiteurs mettent la nuit en relation avec une différence qui joue sur les mêmes thèmes que ceux évoqués plus haut, il y a donc une récurrence de grandes images liées au temps de la nuit telles que l'intimité, le mystère et le recueillement.

Lorsque les visiteurs sont en train d'expérimenter la visite de nuit, l'arbre des relations s'agrandit et s'y retrouvent le charme, la légende, l'intimité, la familiarité, l'appropriation, le mythe, la sensation et la sensibilité.

Figure 3.37 : illustration des relations autour du substantif nuit pendant la visite nocturne



Pendant les visites nocturnes, la lumière et l'heure de la visite ont une influence sur le lieu. La nuit est ainsi reliée à un charme particulier et à de l'intimité et engage une expérience du musée pour soi, axée sur le sensible.

L'expérience de la visite de nuit en direct apporte une révision de l'importance de l'effet de la nuit sur la pratique de visite. La présence de la nuit gagne en ampleur dans les discours et est reliée à une expérience reconfigurée de l'appréhension du lieu.

Une dernière variation repérée entre visite de jour et visite de nuit est celle du rythme de la visite.

En effet, les visiteurs de nocturne insistent à de diverses reprises sur l'importance de leurs conditions de visite qui se manifestent par le calme, le peu de monde dans les salles. Ces conditions leur permettent d'être libres de visiter le musée à leur rythme, en prenant leur temps. Par conséquent, une des fortes motivations à la visite nocturne est la détente.

Tableau 3.49 : croisement de l'horaire et des catégories de la détente

	détente		apaisement		cadre informel		chez soi		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
nuit	**42**	**53,8%**	7	**9,0%**	**16**	**20,5%**	**13**	**16,7%**	**78**	**100,0%**
jour	**24**	**57,1%**	12	**28,6%**	3	**7,1%**	**3**	**7,1%**	**42**	**100,0%**

p = **0,9%** ; chi2 = **11,61** ; ddl = **3** (**TS**)
La relation est très significative.

Cette détente semble se manifester en journée par un apaisement dans la visite, dû à l'arrivée dans la cour Marly, qui est spacieuse, rarement bondée et peu prisée des groupes. Toutefois, il faut noter que la détente est globalement plus associée à la visite de nuit puisqu'elle se décline alors également en sensation d'être chez soi, de visiter dans un cadre informel.

Cette détente est très liée à la possibilité de pouvoir faire une pause et se traduit souvent dans une attitude de promenade curieuse. Les visiteurs viennent pour se promener dans le musée, peut-être plus que pour voir les œuvres. Cela représente 30% d'occurrence parmi les entretiens de jour et 49% parmi les entretiens de nuit, sur la totalité des entretiens de jour et de nuit.

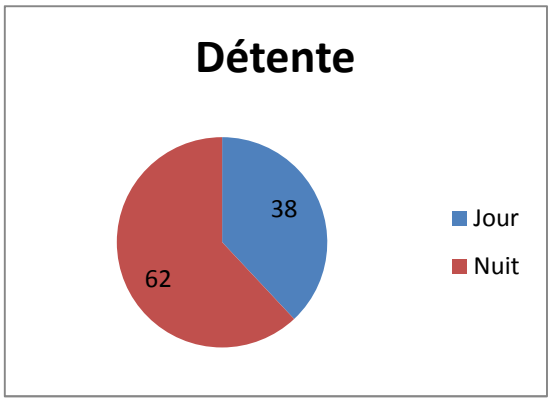


Figure 3.38 : répartition en nombre d'occurrence de la détente selon l'horaire

Puisque les visiteurs de nuit semblent plus centrés sur l'aspect relaxant de la visite, ou du moins, plus le ressentir, il paraît logique que le calme soit aussi important dans leur expérience de visite. Il est dès lors possible de supposer que les variables qui jouaient avec la présence ou non de foule aient également un lien avec la détente.

> « On a l'impression d'être après la journée de musée aussi, on arrive dans des heures où c'est plutôt détente et puis il fait nuit, on est au musée, j'ai l'impression que c'est plus calme, les gens se promènent la nuit, y a ceux qui viennent dessiner, c'est de la détente. J'aime bien, je suis plutôt fin de journée. » (Homme, 33 ans, nuit)

Les visiteurs de nuit apprécient plus leur visite que s'ils l'avaient fait le jour, étant donné qu'ils s'imaginent un musée bondé en journée. La visite de nuit a donc une forte connotation de détente et de tranquillité.

La visite se transforme alors réellement en une promenade tranquille dans un joli cadre, une visite facile et agréable. Une balade à la fois visuelle et psychologique.

> « Pour moi c'est vraiment à part, c'est plus pour me promener et par curiosité Y a moins de gens et puis ces salles-là quand c'est la journée on sait qu'on va faire autre chose après alors que là on prend plus le temps, c'est plus apaisant, on se balade. Je me sens moins pressée. » (Femme, 23 ans, nuit)

> « Je peux rêver un peu sur une toile en passant ou alors ça va me rappeler quelque chose donc y a une sorte de balade à pied et de balade un peu fantasmatique dans la tête, y a deux niveaux de balade, moi j'aime bien. C'est plus rempli, enfin je ne sais pas si on peut dire ça comme ça. » (Femme, 42 ans, nuit)

Il semble donc que ce calme générateur de détente soit également générateur de bien-être.

Le bien-être est en effet évoqué dans les discours à l'aide des mentions du côté agréable de la visite ou encore de son aspect chaleureux, mais également par le fait de se sentir à l'aise et d'avoir du plaisir.

Tableau 3.50 : croisement de l'horaire et des catégories du bien-être

	agréable		chaleureux		à l'aise		plaisir		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
nuit	**49**	**48,0%**	**7**	**6,9%**	**30**	**29,4%**	**16**	**15,7%**	**102**	**100,0%**
jour	**44**	**51,8%**	**13**	**15,3%**	**15**	**17,6%**	**13**	**15,3%**	**85**	**100,0%**

Ce bien-être est donc ressenti par les deux groupes de visiteurs, jour et nuit, mais semble tout de même plus important la nuit ce qui corrobore son lien avec la détente et le calme apportés par le fait d'avoir moins de monde dans les salles.

Les analyses thématiques plus fines des discours de visiteurs permettent de dire que cette sensation d'être à l'aise, d'avoir une visite agréable, d'y prendre de la satisfaction et du plaisir, représente environ 40% d'occurrences qu'il s'agisse du jour ou de la nuit. La différence n'est par conséquent pas aussi marquée à l'échelle des discours et la visite est globalement agréable pour les visiteurs de jour et de nuit, même si le confort de visite semble plus important pour les visiteurs de nocturnes car il est une condition à la visite. Les visiteurs de nocturnes viennent à cet horaire parce qu'ils savent qu'ils y bénéficient de bonnes conditions de visite. À l'inverse, les visiteurs de jour sont agréablement surpris par ces bonnes conditions, sauf certains connaisseurs du musée qui viennent spécialement certains matins en semaine pour éviter la foule.

> « Y a personne ce matin, on n'a fait la queue nulle part. On ne va pas avoir la foule dans notre parcours remarquez. » (Femme, 65 ans, jour)

> [Pourquoi venir le matin ?] « Pour qu'il y ait moins de monde. Moins de monde oui et par rapport à notre organisation de la journée. Ça coupe la journée en fait après, le matin on est plus frais et puis y a moins de monde surtout. C'est une question de monde, pour ne pas faire la queue. » (Femme, 62 ans, jour)

Les conséquences de ce confort de visite semblent se traduire par l'attention et la concentration portées aux objets. Cette attitude est sensible par le fait de se concentrer et d'être attentif mais aussi par la nécessité de réaliser une visite courte.

Tableau 3.51 : croisement de l'horaire et des catégories de la concentration

	concentré		attentif		visite courte		**Total**	
	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.	N	% cit.
nuit	**23**	**35,4%**	**30**	**46,2%**	**12**	**18,5%**	**65**	**100,0%**
jour	**15**	**44,1%**	**9**	**26,5%**	**10**	**29,4%**	**34**	**100,0%**

Ce sont les visiteurs de nuit qui semblent se montrer les plus concentrés et les plus attentifs alors que paradoxalement ce sont ceux qui viennent le plus au musée pour réaliser une promenade légère de fin de journée, pour se changer les idées. En effet, la proportion d'occurrences sur la totalité des entretiens lors de l'analyse

fine passe du simple au double avec 9% d'occurrences lors des entretiens de jour et 18% d'occurrences lors des entretiens de nuit.

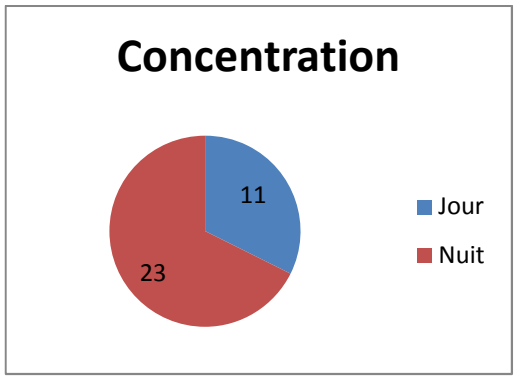


Figure 3.39 : répartition par nombre d'occurrences de la concentration selon l'horaire

Pour les visiteurs, la concentration ne peut être obtenue que si l'ambiance est calme, et qu'ils puissent prendre leur temps, aller à leur rythme. Les analyses montrent l'importance de pouvoir prendre son temps, sans chercher à tout voir, ce qui est très lié à la démarche d'effectuer une visite courte. Ainsi, avoir son propre rythme de visite est, à l'échelle de la totalité des entretiens, récurrent dans 10% des entretiens de jour et surtout dans 35% des entretiens de nuit.
Ce rythme de visite est la marque d'une liberté de mouvement.

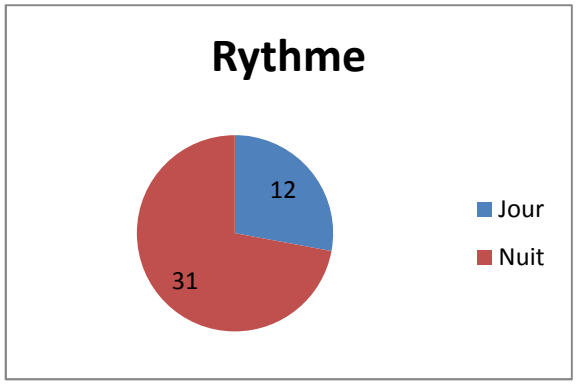


Figure 3.40 : répartition par nombre d'occurrences de l'importance du rythme de visite selon l'horaire

Le rythme de la visite est une préoccupation plus forte chez les visiteurs de nocturnes, qui semble traduire une recherche de conditions de visite spécifiques permettant une certaine expérience de visite, plutôt liée à la détente.

> « Déjà faut venir en plusieurs fois, c'est certain et il ne faut pas hésiter à faire un département 3 ou 4 fois si on veut prendre son temps parce que les gens veulent faire trop de choses trop rapidement, quand ils sortent de là-dedans ils sont complètement atomisés, ils disent on a été au Louvre mais finalement ils n'en retiennent pas grand-chose. » (Homme, 25 ans, jour)

> « Si on veut apprécier un minimum, il faut faire les choses calmement à son rythme pour ne pas passer à côté d'une œuvre ou d'une période. » (Femme, 29 ans, jour)

Les variations du sens semblent donc se cacher du côté de la perception du lieu fournie par l'éclairage, de l'imaginaire nocturne présent par la vision extérieure rappelant la nuit, et du rythme de visite.

3.3.3 Récapitulatif des différentes variations

Différentes variations du sens donné à l'expérience de visite ont pu être démontrées au cours de différentes enquêtes.

L'enquête sur la *Nuit européenne des musées*, a montré que les visiteurs ayant visité un musée pendant la nuit, au-delà de la volonté d'apprentissage, recherchent une aventure. Ils attendent de cette visite de nuit de la surprise mais aussi de l'émotion qui livrent une visite de musée exceptionnelle. La visite de nuit serait ainsi un évènement social, de partage avec les autres et de fort rapport esthésique avec les œuvres. En accord avec la période nocturne, la visite de musée la nuit doit apporter de la détente, étant totalement en accord avec une activité de loisir, elle permet un dépaysement. Il est donc logique, suivant l'horaire, que cette visite de nuit soit plutôt plébiscitée par des adultes qui viennent entre amis ou en couple. Dans ces circonstances, la visite de nuit ne fait que développer des types d'expérience de visites déjà existantes en journée. Là où elle semble réellement se différencier d'une visite en journée, c'est dans l'apport d'une certaine magie du moment due certainement aux représentations d'une activité nocturne, basée sur la fête et le spectacle de la lumière. La fantasmatique de la nuit pèse alors sur l'expérience de visite, comme le montrent les associations de substantifs relevés

dans les questionnaires, magie rencontre fantôme mais aussi charme ou encore insolite et lumière.

L'enquête préparatoire réalisée au Centre Pompidou pour la thèse apporte elle aussi quelques éclairages sur les différences d'expérience de visite.
Ce qui ressort le plus fréquemment des entretiens c'est le rapport aux conditions de visite plus confortables la nuit. Le fait qu'il y ait moins de monde est vécu comme un soulagement par les visiteurs, ils trouvent la visite plus agréable et se sentent plus libres de leurs mouvements et de leur attitude. Le calme du moment apporte de la détente aux visiteurs et le côté pratique de l'horaire leur rend le musée plus accessible. Vivre une expérience de visite dans ces conditions les fait revenir sur d'autres expériences de visite, à des moments plus bruyants, avec plus de monde. Ce retour critique s'exprime par l'expression d'une différence entre « eux » public de la nuit et les « autres » public du jour qui ne recherche pas les mêmes choses.
Pour toutes ces raisons, la visite est vraiment vécue comme une expérience dépaysante qui donne l'occasion aux visiteurs de la nuit de se changer les idées et d'oublier leur journée de travail. Ces visiteurs nocturnes donnent l'impression de plus s'intéresser à leurs sensations et ressentis qu'à l'exposition en elle-même ; d'ailleurs la densité de l'exposition est souvent vue comme un défaut. Les visiteurs de nuit sont ainsi plus sensibles à une approche affective et imaginaire de l'exposition plutôt qu'à une recherche cognitive. D'ailleurs, le vocabulaire du mystère et de l'interdit mais aussi celui de la magie apparaît dans les visites de nuit.

En ce qui concerne l'enquête réalisée au Louvre, il est possible de tracer les différences majeures établies par les visiteurs entre jour et nuit.
Tout d'abord, une visite nocturne est avant tout une visite que les visiteurs font à leur propre rythme parce qu'ils en ont l'opportunité. En effet, lorsqu'il y a plus de monde dans les salles, il faut tout de suite s'adapter aux autres et cela donne l'impression de suivre un flux qui guide votre visite.

> « Oui c'est ça, y a une grande liberté, quand y a du monde vous êtes obligé de suivre le flux si vous allez à contre-courant c'est une catastrophe. » (Femme, 66 ans, nuit)

Cette recherche de calme et cette sensation de liberté qui les met à l'aise entraînent un rapport différent au musée.

> « En fait on a fait une visite un peu particulière parce qu'on n'a pas pris de guide, c'est vraiment libre, c'est comme si on se baladait dans un parc sauf que là c'est un parc très habité. C'est un peu ce côté-là la visite de ce soir, ce n'est pas la visite académique du Louvre. […] Oui, la visite se fait en pointillé, d'abord on se raconte notre vie comme ça fait pas mal de temps qu'on ne s'est pas vues et qu'on sort du travail, alors on se raconte le travail et tout à coup on s'arrête devant une toile et puis ce n'est pas grave, ça ne coupe pas la conversation, on se dit nos impressions sur la toile. » (Femme, 42 ans, nuit)

La visite nocturne semble donc être une visite libre, sans souci d'apprentissage formel, une activité sociale qui permet de se détendre et de bavarder avec en toile de fond les œuvres d'art.

Les sensations attribuables à la visite de nuit partent donc de l'ambiance calme et sereine qui se dégage du fait qu'il y ait moins de monde dans les salles, ce qui permet d'expérimenter une visite plus libre et plus agréable.

Ces conditions de visite semblent être l'atout majeur des nocturnes pour les visiteurs qui y viennent.

D'ailleurs, l'ambiance est plus souvent mentionnée chez les visiteurs de nuit puisqu'elle atteint 18% d'occurrences sur la totalité des entretiens contre seulement 6% le jour.

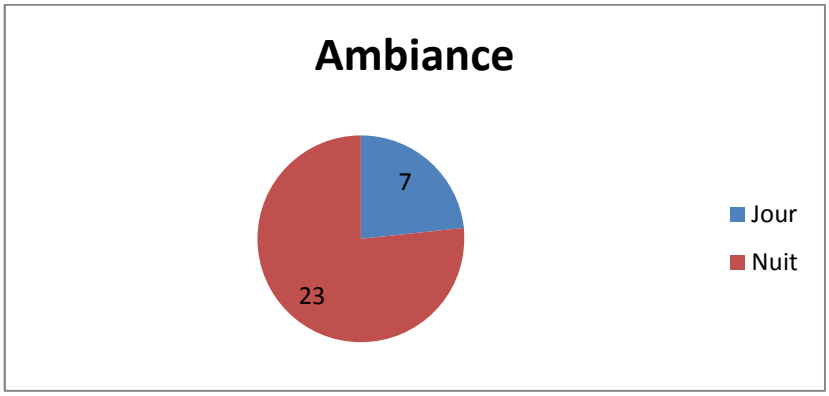


Figure 3.41 : répartition du nombre d'occurrences pour l'ambiance selon l'horaire de visite

Il semble donc que cela soit plus perceptible pour les visiteurs du soir, ce qui laisse libre de supposer que l'ambiance de la visite de nuit fait partie des motivations de visite en nocturne.

> « La sculpture ce n'est pas ce que je préfère mais je trouve que cet espace est magique. Parce que dans l'absolu ce genre de sculpture ce n'est pas du tout quelque chose que j'aime vraiment ou alors dans un jardin ou une fontaine à Rome mais c'est l'ensemble qui fait que c'est majestueux et d'instinct on a envie de se poser un petit peu. » (Femme, 65 ans, nuit)

> « C'est la salle que je préfère, pour son espace, l'ambiance aussi le soir qui est un peu particulière. […]. Déjà il y a moins de monde par rapport à l'étage avec les peintures, ici c'est le calme, la tranquillité et on est un peu hors du temps grâce à l'espace et à la présentation des statues, la place, la luminosité. » (Homme, 29 ans, nuit)

Tout ce qui a déjà été vu joue sur la constitution de cette ambiance : les particularités de la cour, la lumière et le calme.

L'ambiance paraît donc propice à une sensation d'intimité qui se mettrait en place à la fois par le peu de monde, par l'ambiance et le charme de la visite mais aussi par l'impression d'un endroit moins formel qui permettrait une certaine appropriation et des lieux et des œuvres qui pousserait certains visiteurs à se sentir comme chez eux.

Ces impressions sont principalement nocturnes puisqu'elles atteignent un taux d'occurrences de 46% sur la totalité des entretiens contre seulement 16% la journée.

Tous les résultats obtenus jusqu'à présent montrent qu'il existe bel et bien des différences entre jour et nuit en ce qui concerne l'expérience de visite.

En les regroupant, ces différences sont de huit types, une différence de perception, une différence de vision des œuvres, une différence de ressenti, une différence globale, une différence d'états d'esprits, une différence de rythme, une différence de démarche et finalement une différence de public.

Ces occurrences de différences dans les discours représentent 40% de la totalité des entretiens de jour et 54% de ceux de nuit.

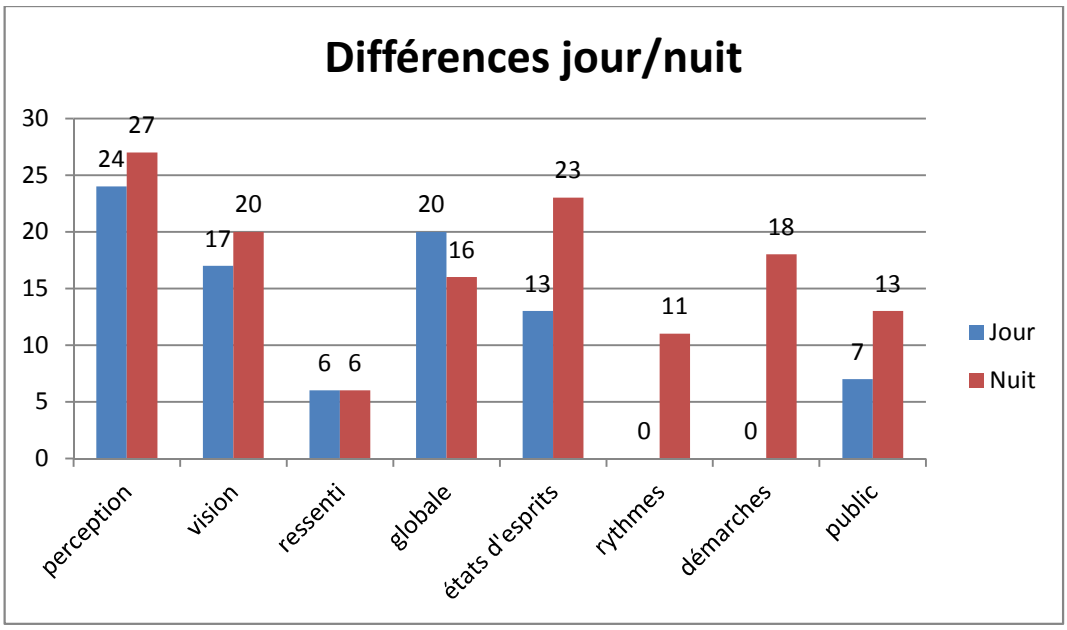


Figure 3.42 : répartition par nombre d'occurrences des thèmes de la différence jour/nuit selon l'horaire

Pour exemple, le changement de contexte introduirait une vision différente des œuvres voire, un rapport sensoriel et émotionnel différent.

> « Non ce serait différent, déjà la position est bien mais en plus si la lumière change d'angle ça peut encore être différent, le fait qu'on soit placé en-dessous. Après on va aller les voir en haut y aura peut-être encore une autre impression, si on les voit de nuit avec un éclairage électrique y aura encore une autre impression. » (Femme, 33 ans, jour)

> « On voit les choses différemment la nuit. Là si on vient la nuit ici ça doit changer les œuvres, surtout les chevaux de Marly. » (Homme, 60 ans, jour)

Les visiteurs de jour et de nuit semblent d'accord sur le fait qu'ils n'auront pas la même vision des œuvres notamment parce que le contexte change, notamment le

contexte lumineux, et donc entraîne une différence de ressenti. En revanche, il ne semble pas y avoir de différence majeure sur la sensation d'un retour sur le passé en voyant les œuvres.

La visite nocturne s'axerait plus sur une volonté de voir les choses différemment pour ressentir des émotions liées au temps de la nuit, supportées par le contraste de l'éclairage sur le noir de la nuit.

> « Il est certain que nous pourrions visiter de jour comme durant la nocturne avec une manière complètement différente d'aborder les œuvres et de les ressentir, c'est certain. » (Homme, 20 ans, nuit)

> « Après effectivement je pense qu'on voit les œuvres autrement qu'en plein jour, l'approche est différente. » (Femme, 49 ans, nuit)

Le thème le plus remarquable est celui déjà abordé de la différence supposée, ou ressentie, entre une visite de jour et une visite de nuit pour les personnes interrogées la journée. Il s'agit en effet du thème le plus présent puisqu'il touche à la fois à la démarche différente, à l'état d'esprit différent et à la différence sociologique du public.

> « Bah en fait c'est quand même différent. Déjà au niveau du monde et puis même au niveau…bah la nuit c'est quand même différent déjà, on ne vient pas dans la même optique, dans la même ambiance, là on venait vraiment pour une exposition particulière d'habitude on vient plus comme ça. Puis y a beaucoup plus de monde aussi, clairement là on était à 10 autour d'un vase. […] C'est vrai qu'on apprécie différemment et peut-être qu'on prendra davantage son temps en nocturne. » (Homme, 20 ans, jour)

> « Ça a un autre charme en fait. Oui, visiter un musée le soir c'est plus comme terminer sa soirée dans une visite plutôt que de se dire je suis encore dans le musée et j'en suis pas encore sorti. Là on le fait quelques heures dans l'après-midi mais le soir, quand la nuit tombe on ne s'attarde peut être pas plus mais on apprécie différemment, il y a un autre temps qui commence. » (Femme, 37 ans, jour)

Ainsi, les personnes interrogées la nuit autant que celles de la journée indiquent qu'elles effectuent leur visite avec un état d'esprit différent et donc un regard différent porté sur les œuvres.

> « C’est moins perturbant que la journée, je pense qu’on est plus concentré. Je suis plus disponible le soir, j’ai la tête plus libre. » (Homme, 33 ans, nuit)

> « On n’est pas trop dans l’état d’esprit de faire sérieusement le musée et de découvrir les tableaux, on est plus dans un état d’esprit balade en voyant ce qui se passe autour […]. Parce que c’est ça qui est gênant avec le musée c’est que tout de suite on entre et on est déjà accablé par la majesté du lieu, des machins et là l’état d’esprit dans lequel on le fait ce n’est pas sérieux, on se balade et on ne va pas commencer, on se pose des questions mais sans avoir d’objectif précis. » (Homme, 22 ans, nuit)

De plus, il semble exister une différence importante pour les visiteurs de nocturne, c’est celle du rythme et du décalage. En effet, la visite nocturne permet une coupure dans la journée voire la semaine de travail et permet aux personnes interrogées de se changer les idées, de se ressourcer.

> « C’est après le travail, ça permet de se détendre, de se vider la tête
> Voilà, de se ressourcer, moi je travaille tout à côté et c’était vraiment un projet. » (Homme, 50 ans, nuit)

Cela donne à la visite de nuit une atmosphère particulière, cette ambiance différente notée par les visiteurs de jour, qui est un mélange de calme, de ralentissement mais aussi de lumière artificielle.

L’éclairage semble être important aux yeux des visiteurs de nuit dans l’impact qu’il a sur l’ambiance des salles.

Une des différences les plus aisément remarquable est celle qui existe entre le rapport à une visite facile et agréable en nocturne face à une visite plutôt axée sur la rentabilité en journée. Il semble que ce soit les deux archétypes des visites diurne et nocturne. Les visiteurs de la journée recherchent un enrichissement personnel et un apport de connaissances nouvelles qui provoquent de la fatigue par la nécessité d’efforts physiques et mentaux. Au contraire, les visiteurs de nocturne recherchent le calme, la beauté de la nuit et de son éclairage qui s’allient à une atmosphère qui incite à la tranquillité et à la détente tout en étant plus propice à la concentration. Tous ces effets de la visite nocturne sont à la fois cause et conséquence d’une visite plus légère, qui distrait et occupe le temps libre de

manière agréable. Il y aurait donc moins d'efforts à fournir lors d'une visite de nuit.

Lors de l'étude de ce qu'est une exposition, il a été précisé que l'exposition agissait comme un media et pouvait être comprise comme un agencement technique d'artefacts qui forment un texte. L'exposition est par conséquent un ensemble signifiant organisé qui est destiné à être interprété par les visiteurs. La particularité du discours de l'exposition étant d'être fait d'objets et d'espace en plus de mots ou d'images.

Sur cette base, il est possible de comparer l'exposition au texte ouvert d'Eco qui met en exergue l'interprétation constamment renouvelée d'un texte vu sous le prisme de la subjectivité de son lecteur.

Or, cette subjectivité est guidée par les producteurs de l'exposition qui se servent d'indice. Selon la définition de Peirce, l'indice est le point attracteur qui force à regarder un objet particulier. Ici se retrouve la notion d'attention en tant que mise en relation entre un objet et son contexte. Il semble que le passage du jour à la nuit joue sur ce rapport indiciel de l'exposition.

Dans le cas de l'exposition de nuit, les variations du sens semblent se jouer sur plusieurs points.

La perception

De jour et de nuit les visiteurs exposent cette différence de vision et de perception qu'entraîne le passage d'un contexte à l'autre. Le côté pratique de l'horaire nocturne, notamment pour les personnes qui travaillent, donne une nouvelle accessibilité au musée. L'éclairage reconfigure alors une vision des œuvres à travers la variation de leur perception entre jour, lumière naturelle, et nuit, lumière artificielle dirigée.

L'interprétation

Les visiteurs de nuit décrivent un état d'esprit et une démarche différents de la journée. Le lieu devient plus intime ce qui autorise une certaine appropriation qui

mène à une réflexivité de la pratique de visite. Venir en nocturne est la marque d'une recherche de différenciation. Une distinction basée sur le privilège de la visite de nuit. Par leur imagination, qui puise aux représentations de la nuit et de la visite de musée la nuit, les visiteurs de nocturnes jouent un rôle dans ce cadre d'interprétation. Le mystère, l'interdit et la magie sont présents dans ce cadre qui configure l'expérience de visite.

Les sensations

De jour et de nuit les visiteurs parlent de la différence de ressenti et du confort de visite apportée par une période nocturne. La moindre affluence permet aux visiteurs d'expérimenter une plus grande liberté en plus de leur apporter une ambiance calme, plus feutrée. La visite est par conséquent comprise comme une activité de détente qui permet de se changer les idées par une promenade vespérale. Elle est donc plus axée sur le sensible que lors de la journée.

Si le postulat de Peirce selon lequel tout peut être un signe est accepté et que la signification d'un signe est ce qu'il fait, comment il agit sur l'interprète et quel effet il produit, il devient alors possible d'adapter la démarche interprétative peircienne à l'expérience de la visite de nuit. Il faut alors prendre en compte la priméité, qui sont les qualités sensorielles et émotionnelles, importantes dans l'appréhension de l'exposition la nuit et qui concorde avec la signification primaire des œuvres mise en lumière par Genette. Ensuite, intervient la secondéité, soit la prise de conscience d'une chose réelle ou non dans l'immédiateté, qui coïncide avec la signification secondaire des œuvres d'art. Enfin, la tiercéité qui donne un sens à ce qui a été perçu, l'univers matériel, d'après des cadres de pensée déjà existants, c'est le domaine du symbolisme et des représentations. Cette entrée du symbole réalise pleinement le processus sémiotique puisqu'il signifie son objet par l'intermédiaire d'un interprétant qui est commun à un groupe social. C'est l'idée des archétypes de la nuit et les images de la visite de nuit qui participent de ces archétypes.

Dans ce cadre de pensée triadique, la réception et l'interprétation de l'œuvre d'art implique la double nécessité de maîtriser un symbolisme et de le rompre pour permettre l'intrusion de l'imaginaire qui conduit à une nouvelle appréhension du réel grâce à l'intrusion du possible dans les codes (Everaert-Desmedt, 1990).

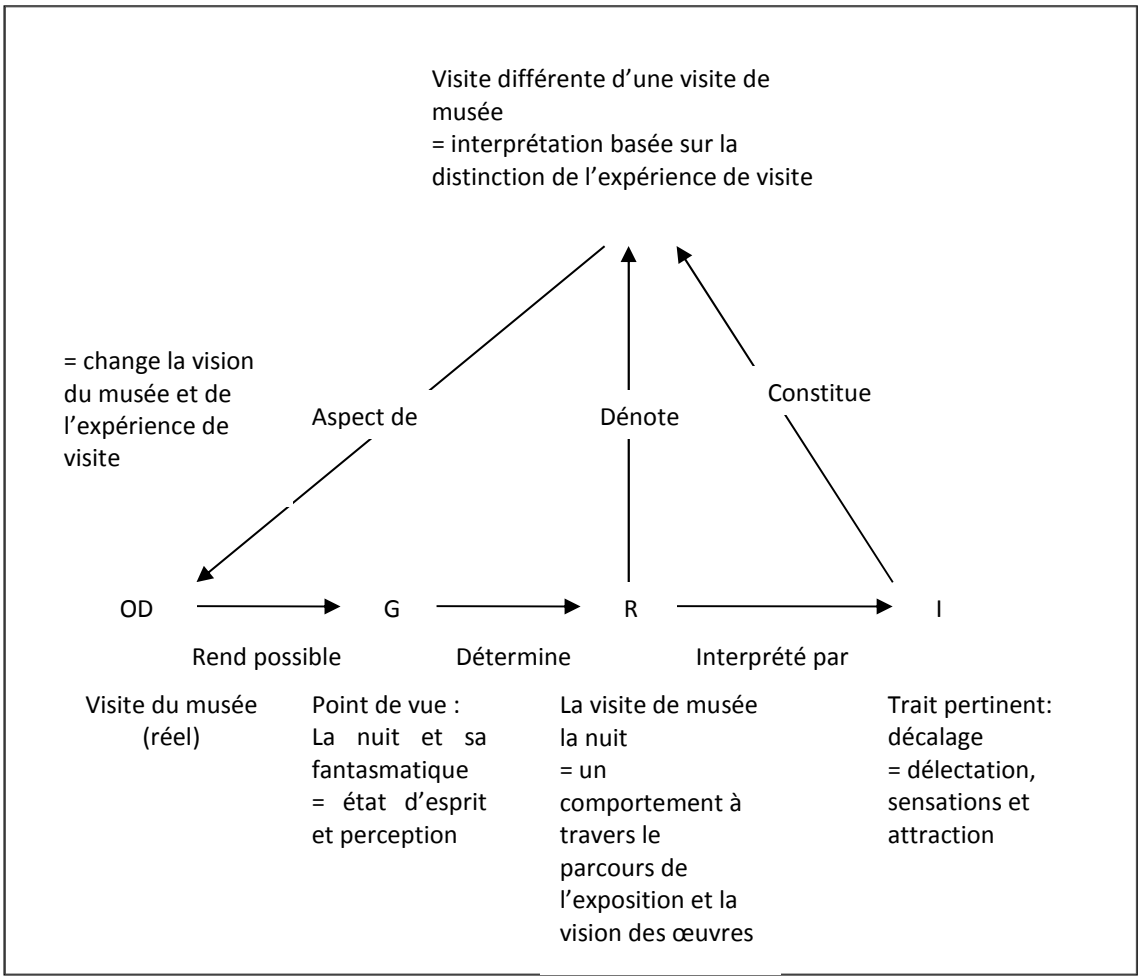
C'est l'interprétation subjective des visiteurs, basée sur leurs connaissances mais aussi sur leurs sensations, qui crée une signification à l'œuvre qui leur est propre. Dans ce processus, les connaissances sont issues d'un fond commun à un groupe social alors que les sensations sont purement subjectives.

Il semble donc possible de reprendre le schéma du processus de signification entrepris dans le chapitre I à la lumière de ce qui a été démontré sur la visite de nuit.

L'exposition de la cour Marly est perçue du point de vue d'une exposition d'art, avec donc une vision esthétique des œuvres interprétées par la lumière et la nuit. C'est cet ensemble exposition d'art qui constitue l'exposition de nuit de la cour Marly.

L'expérience des visiteurs peut donc se retranscrire ainsi :

Figure 3.43 : schéma de l'interprétation peircienne de l'exposition de nuit



L'objet dynamique (OD) dans la réalité est la pratique de la visite du musée. Cette pratique se fait sous le point de vue (Ground) d'un état d'esprit particulier qui entraîne une perception différente des choses, la fantasmatique de la nuit. Cette perception elle-même détermine l'objet représenté qui est la pratique de visite cette fois de nuit, c'est-à-dire la nocturne, qui implique un comportement différent dans l'exposition. Ce comportement est interprété par la notion de décalage, d'un passage à une expérience sensible de délectation qui constitue une visite différente de la visite de musée diurne. Cette interprétation de la visite de nuit basée sur la distinction de cette pratique de visite est un aspect qui permet de changer la vision de l'expérience de visite et peut-être du musée.

Ce mouvement de signification donné à la pratique de visite de nuit met en évidence les différentes étapes d'un processus qui aboutit à la création d'un sens différent. Il existe donc une variation du sens dans l'interprétation des visiteurs mais, comment fonctionne-t-elle dans l'exposition ?

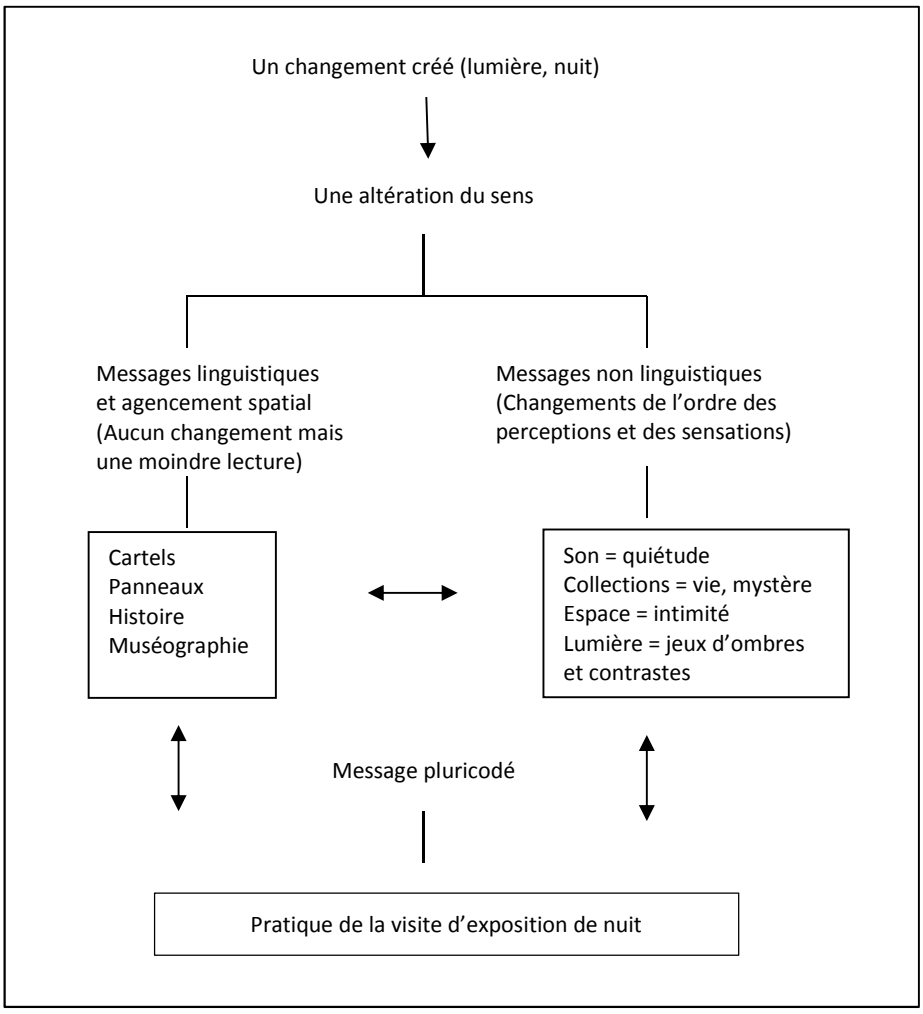
Selon les études de Peytard (1993), l'intervention de deux changements majeurs dans le contexte de visite, la nuit et l'éclairage artificiel, pourrait engager un processus de reformulation du discours de l'exposition. En effet, l'analyse des similarités et des différences entre l'expérience de visite de jour et l'expérience de visite de nuit montre, comme lors de ses études sur la reformulation, que la différence est du côté de l'expression alors que le contenu se conserve. Autrement dit, la muséographie est la même mais son discours exprimé varie. Or, puisqu'un « altérant » n'est jamais sans influence sur le discours « altéré », cela laisse supposer que le changement d'expression entraîne un changement du contenu, non dans sa forme mais dans son image, sa représentation.

Les entretiens réalisés auprès des visiteurs du Louvre permettent d'envisager l'ensemble du discours de l'exposition comme reformulé en un autre discours la nuit.

Ici, reformuler le discours de l'exposition de la cour Marly revient à le percevoir d'une manière plus sensible qu'en journée grâce à l'ambiance générale qui joue de l'abaissement de l'intensité lumineuse et de la présence de la nuit et de ses représentations. Par cette reformulation, l'état originel du discours de la cour Marly s'altère par une interprétation générale différente des œuvres par les visiteurs mais également de leur figure de visiteur. Cette reformulation entraîne l'émergence de la représentation, pour eux, d'une pratique différente du musée.

La reformulation débute donc ici par l'irruption de la nuit, agent hétéro-altérant, c'est-à-dire étranger au discours de départ.

Figure 3 : schéma de l'altération du sens



Contrairement au schéma modèle de Jean Peytard, les flèches n'indiquent pas ici un transcodage mais une porosité entre les messages soulignant leur interaction dans le contexte de construction du sens.

Ainsi, si l'exposition, en tant que message pluricodé, est considérée comme un discours polysémique qui lui permet une reformulation interdiscursive (un échange entre les messages linguistiques et non linguistiques), il devient possible d'embrasser dans son ampleur l'ensemble d'un discours reformulé en un autre, soit l'ensemble de ce qui fait le discours d'exposition.

L'altération du sens se traduit donc d'un côté par la reformulation lumineuse du discours de l'exposition qui donne une nouvelle place aux œuvres et permet une interprétation plus sensible. De l'autre, c'est le cadre d'interprétation des visiteurs,

le contexte de leur visite, qui transforme leurs motivations, besoins et état d'esprit. La congruence de ces deux altérations, issues toutes deux de l'irruption de la nuit, construit ce qu'est la pratique de visite de nuit et créé une expérience différente du musée.

3.3.4 Conclusion

De nombreux chercheurs en sémiotique ont écrit sur la variation du sens reflétant ainsi la subjectivité de la production du sens. La variation s'inscrit dans l'espace du discours et reflète une interprétation des faits. L'image de la commutation introduite par Barthes semble s'adapter à l'espace d'exposition dans le passage du jour à la nuit dans le plan de l'expression de la muséographie : la grammaire de l'exposition. Seulement, les différents registres sémiotiques de l'exposition incitent à étoffer ce schéma linguistique. Les apports de la sémiotique visuelle mais aussi de la semiosis illimitée de Peirce permettent de prendre en compte ces différents registres sans les réduire. C'est toutefois dans le modèle de variation du sens établi par Peytard que se trouve le chemin de l'application pratique, par le repérage des éléments invariants d'un contexte à l'autre face à ceux qui montrent des différences.

Les éléments ne variant pas apparaissent être ceux de la mise en espace de l'exposition. De jour ou de nuit, la muséographie ne subit pas de changement et le rapport à l'espace de la cour Marly demeure le même. L'endroit est décrit comme grand, impressionnant, calme et reposant.

Les éléments qui subissent un changement lors du passage à la nuit sont plus subjectifs. Excepté l'éclairage, moyen muséographique qui cette fois est différent entre jour et nuit, les autres changements se situent dans le domaine du discours et de son interprétation. Les changements interviennent par le biais des représentations de la visite de nuit et plus largement par l'imaginaire de la nuit. Ils sont d'ailleurs encouragés par l'éclairage qui transforme la perception de la cour Marly en une perception nocturne, moins lumineuse et plus mystérieuse. Les

visiteurs n’ont alors pas le même ressenti de leur visite, elle devient intime, coupée du monde extérieur. L’ambiance devient moins solennelle, les visiteurs se sentent plus à l’aise et s’approprient les lieux. Cette expérience de visite vécue comme différente d’une visite de jour les incite alors à se considérer comme des visiteurs différents, privilégiés.

3.4 Conclusion

Il apparaît que la variation du sens se fait selon une différence de perception, une différence de vision des œuvres, une différence de ressenti, une différence globale, une différence d’état d’esprit, une différence de rythme, une différence de démarche et finalement une différence de public.

Le changement créé par le contexte de nuit s’exprime en priorité dans l’espace par l’éclairage artificiel. Il entraîne une perception différente des œuvres et de l’ambiance en générale. L’altération du sens se produit alors sur le message de l’exposition mais aussi sur son interprétation par les visiteurs. Le passage à une approche plus sensorielle de l’environnement entraînée par la période nocturne va de pair avec l’arrivée de la fantasmatique de la nuit dans l’interprétation. Ainsi, le contexte de visite change et avec lui non seulement la perception des choses mais aussi l’état d’esprit avec lequel les visiteurs produisent de la signification. L’expérience des visiteurs est donc différente sur plusieurs plans.

Confort de visite

En ce qui concerne le confort de visite, les différences entre jour et nuit se font sentir dans l’atmosphère libertaire de la visite nocturne, sans doute due au peu de monde présent et au calme dans les salles. Ces conditions permettent aux visiteurs de prendre leur temps et surtout de se sentir à l’aise.

Le dernier point d'importance dans le confort de la visite est le ressenti de l'espace qui change de grand, clair et aéré en journée à monumental et impressionnant de nuit. Ce changement ne peut être dû qu'à l'éclairage de la cour qui transforme la perception du lieu. La présence de la nuit déclenche et rend possible ce changement.

L'état d'esprit

L'état d'esprit, lui, est une catégorie qui subit un légèrement plus de variations. Il s'agit en premier lieu de la différence de perception de la visite de musée et de ses objectifs. Quand d'un côté venir au musée est une affaire de découverte, de culture et de connaissances, de l'autre, il s'agit d'une distraction qui permet de s'évader du rythme quotidien et de se ressourcer. Ainsi, la visite de musée est plutôt envisagée en journée comme une sortie culturelle à rentabiliser tandis que la nuit, elle est associée à une notion de privilège qui renvoie au côté exceptionnel et décalé des ouvertures nocturnes, réservées à un « happy few ».

Sensations

Pour les sensations, il existe quelques grands pôles qui subissent des variations entre jour et nuit. En ce qui concerne le pôle de la détente, en journée la visite de la cour Marly, et spécifiquement de cette pièce du musée, est associée à un apaisement et à une pause dans le parcours de visite. De fait, le jour la cour Marly est un endroit qui permet aux visiteurs de se reposer de sa fatigue mentale, de son impression de saturation.

De nuit, cette cour devient plus intime et renvoie à un cadre informel. Il se crée une proximité avec les lieux qui confine à l'appropriation. Cela se combine bien sûr aux conditions de visite vues précédemment ainsi qu'au bien-être ressenti pendant les nocturnes.

Le deuxième pôle est celui du rapport à l'œuvre qui semble passer d'une relation intellectuelle basée sur la compréhension et l'analyse de l'œuvre le jour à une relation plus sensorielle et affective la nuit basée sur la création d'un dialogue avec l'œuvre sans nécessaire volonté d'explicitation.

Le dernier pôle traite plus de l'ambiance ressentie dans le musée de jour et de nuit et se traduit par la notion de charme. La visite de jour est ressentie comme agréable et parfois comme un émerveillement devant l'accumulation d'œuvres, l'architecture du palais et la taille du musée qui créent une ambiance historique matinée de beauté. La visite de nuit est considérée comme un voyage hors du temps et est plus souvent qualifiée de magique. Il y aurait donc plus de charme la nuit, ou du moins un charme radicalement différent le jour et la nuit. La nuit semble être pour beaucoup dans ce ressenti, par sa présence et sa visibilité qui entraînent la féérie de la lumière électrique sur le noir du ciel et de la ville.

Contexte de la visite

Pour le contexte de la visite il faut principalement, voire uniquement, prendre en considération la lumière. Comme cela a été dit, il y a de profondes différences dans l'éclairage de la cour Marly entre le jour et la nuit, la première étant le passage d'une lumière naturelle à une lumière artificielle. Ainsi, la journée c'est la luminosité extérieure qui rejaillit sur les marbres de la cour de manière homogène, tandis que la nuit, l'éclairage artificiel prend le parti de ne pas reproduire cette lumière solaire zénithale. L'éclairage artificiel ménage des zones d'ombre qui donne une lumière crépusculaire à la cour. Les marbres ne sont pas tous mis en lumière, seules certaines œuvres imposantes marquent l'espace lumineux tout en conservant des zones laissées dans l'ombre. L'effet global de la cour et des sculptures s'en trouve radicalement transformé, cela a bien entendu beaucoup d'impact sur les visiteurs, notamment pour la contextualisation des œuvres et l'imaginaire qui gravite alors autour d'elles. L'éclairage tamisé fait entrer un peu de mystère au musée.

Finalement, ces différences qui se situent d'abord dans les lumières et donc dans la vision des œuvres et dans l'ambiance du musée semblent attirer un public différent qui ne recherche pas les mêmes expériences de visite. Les publics du jour et de la nuit ont une démarche et des états d'esprit différents qui sont largement tributaires du contexte diurne ou nocturne de leur venue. De par ce fait même, ils vont expérimenter une visite différente qui est liée, ou influencée, par la

manière dont ils définissent leur rôle de visiteur de musée et partant par la manière dont ils définissent le musée, outil et lieu d'épanouissement de leur image de visiteur.

CONCLUSION

La thèse a exploré l'influence de l'environnement nocturne sur les pratiques de découverte d'une exposition. D'un point de vue théorique, cette influence peut être sensible dans la réception d'une exposition, ne serait-ce qu'à travers le changement de contexte. À l'épreuve du terrain, une visite de musée qui se déroule de nuit, à un horaire aménagé à cet effet, génère bien une expérience de visite singulière. Autrement dit, la différence de contexte, visite de jour ou de nuit, reconfigure l'interprétation de l'exposition qu'une personne construit au cours de son expérience de visite.

Dans l'optique de valoriser les résultats de la thèse, cette conclusion reprend dans un premier temps les données les plus significatives de la recherche avant d'en évoquer les limites tant épistémologiques que méthodologiques, sources d'ouvertures vers de nouvelles recherches. La conclusion retrace donc le parcours réflexif de la thèse, chapitre par chapitre, dans l'idée de positionner les résultats des recherches effectuées dans la lignée des études de réception.

Définir la nuit

Le premier chapitre a permis la discussion des concepts de nuit, de perception et de sémiotique. Ces trois pans préparent l'exploration de l'expérience de visite nocturne.

La nature de la nuit fait que sa présence dans l'expérience personnelle des visiteurs ne se retrouve qu'à travers des indices apportés par leurs perceptions et leurs représentations. L'étude de cette « encyclopédie » de la nuit, au sens d'Eco (2008), est la première étape de l'étude de la réception de la visite de nuit. Son utilisation par les visiteurs est conditionnée par la présence sensible de la nuit dans l'exposition. Dans ce cadre, l'ouverture de l'encyclopédie nuit, avec tous ses référents, implique une série de postulats de signifiés, dans l'infinité d'interprétation montrée par Peirce (1978), liés à cette matérialité de la nuit. Cet

univers du discours composé par les signifiés contenus dans l'encyclopédie de la nuit diffère de l'univers du discours composé par les signifiés contenus dans l'encyclopédie du jour. La présence de la nuit dans l'exposition a donc une influence sur l'interprétation puisque l'usage de l'encyclopédie de la nuit entraîne une chaîne d'interprétation différente.

Cette encyclopédie de la nuit s'insère dans les espaces blancs du texte d'exposition et joue sur sa réception par le biais de l'initiative interprétative du visiteur. Les signes de la nuit présents et perceptibles dans l'exposition font écho à la fantasmatique de la nuit que chaque visiteur porte en lui. Dans ce processus d'interprétation, la nuit est un paramètre de l'expérience de visite apportant des changements perçus par les visiteurs dans leur pratique sociale de la visite mais aussi dans leur expérience personnelle de la visite.

La nuit peut être considérée comme une représentation sociale issue d'un noyau invariant composé des conditions naturelles de la nuit, à savoir la baisse de lumière et de température, qui entraînent une perte de repères. Plusieurs ensembles de significations gravitent autour de ce noyau : « la peur et l'insécurité » ; « le surnaturel » ; « le merveilleux » ; « la tranquillité et la paix » ; « le repos et l'intimité » ; « la fête et la transgression » ; « le temps social ». La notion de nuit est alors vue telle une sorte de multivers où chaque bulle est créée à la fois par les caractéristiques physiques de la nuit et par l'état d'esprit et l'univers culturel de la personne qui en fait l'expérience.

Pour atteindre les effets de la nuit sur les visiteurs de musée, il faut donc l'envisager d'un point de vue phénoménologique et comprendre comment elle influence l'interprétation, notamment grâce à une sémiotique ouverte. En effet, le passage du jour à la nuit est un changement physique, de perception, et mental, d'idées, qui doit être étudié comme un écart, une différence entre deux situations données par le biais des sensations pour aboutir à un sens général donné à la visite. L'étude sémiotique de l'exposition permet alors de repérer les nœuds de changement entre une visite de jour et de nuit qui peuvent expliciter la différence ressentie dans l'expérience de visite.

Selon Jauss (1990), des changements d'horizons d'attentes et de motifs de visite doivent être perceptibles chez les visiteurs, comme indices d'une volonté de création ou de confirmation de self-aspects faisant partie d'une identité différente de celle des visiteurs de jour. La nuit génère une reconfiguration de l'exposition qui donne l'opportunité aux visiteurs d'expérimenter un certain type de visite.

Étudier la nuit

Après l'identification des indices de la nuit susceptibles d'être découverts dans l'interprétation des visiteurs, le deuxième chapitre s'applique à identifier les codes de la visite nocturne et plus particulièrement l'horizon d'attente qu'ils composent.

L'horizon d'attente, proposé par Jauss (1990), stipule qu'un lecteur peut « faire parler » un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, à la seule condition qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. Cette précompréhension inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle. Le comportement spécifique de l'attitude esthétique fait accéder au niveau de la formulation l'horizon virtuel d'attentes, formées aussi bien par l'expérience esthétique antérieure que par l'expérience pratique de la vie, qui ne sont cependant plus ou pas encore conscientes.

Ce concept est très proche de ce que les études sur l'expérience de visite nomment motifs de visite. Falk (2012) a montré que la majorité des visiteurs arrivent dans la plupart des types de musées avec des motivations différentes. Dans le but de renforcer des self-aspects liés à l'identité qui sont dépendants du musée, de son contenu ; de comment les visiteurs se comportent et interagissent dans ce contexte et surtout, quelle signification ils retirent et mémorisent de l'expérience de visite à l'issue de cette dernière.

La réception de la visite nocturne est donc une actualisation du sens donné par un visiteur à sa visite selon un cadre de référence impliqué par le texte de l'exposition mais également attendu par lui. Avant même de visiter l'exposition,

le visiteur entre avec une précompréhension de ce qu'il va y trouver, c'est-à-dire une idée préconçue de ce que peut lui apporter une nocturne en terme d'expérience de visite. Cette idée est formée par des expériences de visite nocturne antérieures mais aussi par des représentations de l'essence d'une visite nocturne qui conditionnent des motifs de visite.

Il est donc important de comprendre les codes d'une visite nocturne, autrement dit son image, puis ses rapports avec l'encyclopédie de la nuit.

Le deuxième chapitre cherche donc à élucider cette question en se demandant ce qu'est une nocturne d'un point de vue temporel, conceptuel et communicationnel.

Au niveau temporel, la nocturne, en tant qu'ouverture de musée la nuit, se définit par rapport à la soirée comme l'activité qui se superpose à cet espace-temps entre jour et nuit.

Au niveau conceptuel et communicationnel, l'image des nocturnes retransmise par la communication utilise des thèmes traitant de la transformation d'un lieu quotidien en un lieu mystérieux et exceptionnel. Ainsi, le fond imaginaire caractéristique de la visite de nuit du musée puise dans le fond représentatif de la nuit. Il existe donc des représentations de la visite de nuit au musée circulant dans l'imaginaire collectif qui sont inspirées de la fantasmatique de la nuit. L'encyclopédie de la nuit conditionne l'horizon d'attente de la visite nocturne et joue sur les motifs de visite. Les visiteurs, influencés par cet horizon d'attente nocturne, recherchent une expérience singulière au musée.

En termes de méthodologie, la réception de la visite nocturne ne peut donc s'étudier qu'à travers la subjectivité du visiteur et de ses choix. L'étude du processus de signification passe par l'étude des significations : chaque visiteur a sa propre interprétation de l'expérience de visite. L'analyse de l'influence de la nuit sur les visiteurs suppose un va et vient entre ce qu'il ressent et sa représentation de la visite de nuit.

Jauss (1990), a montré que pour étudier la réception d'une œuvre il faut employer une méthode phénoménologique qui permet d'englober à la fois le texte (le signe) et sa réception ou perception par le spectateur. Une signification non préexistante se constitue dans la convergence du texte et de sa réception. L'étude des nocturnes

et de leur communication ainsi que l'impact de la visite de nuit sur les visiteurs incitent donc à employer une méthode d'enquête qui puisse saisir le rapport sensible au lieu. Il s'agit de questionner l'expérience des visiteurs dans sa différence avec une visite de jour, disons traditionnelle, à travers sa composante sensible, ses perceptions et ses sensations.

Le lieu choisi pour effectuer cette enquête sensible permet l'éclosion de la fantasmatique de la nuit. Les nombreuses fictions se déployant autour du musée du Louvre ainsi que sa propre communication autour des nocturnes en font un terrain approprié à l'exploration de ces thématiques. À l'intérieur même du musée, c'est la cour Marly et son ouverture vitrée qui ont été choisies car elles permettent l'intervention de la nuit dans le discours d'exposition.

Par l'étude de la spécificité et de la perceptibilité de la cour Marly il est donc possible d'atteindre l'analyse des actes sémiques engagés dans la perception de l'exposition. « La réception artistique est par définition perception et interprétation d'un message identifié dans l'individualité insubstituable de ses signifiants matériels (sonores, iconiques, graphiques)» (Passeron, 2006, p.401). Tout comme pour l'image, il est nécessaire de comprendre à quoi fait référence la cour Marly pour la décoder (le visiteur est aidé en cela par les textes), c'est-à-dire « sa culture iconique ». Cette cour est une icône des jardins de Marly tels qu'ils étaient à un moment donné. L'exposition les représente mais elle les explique aussi. Cet espace est unique par ses signifiants matériels mais aussi par leur agencement muséographique. Cette configuration spatiale et conceptuelle est le lieu de l'expérience de visite.

L'altération du sens

Le troisième chapitre de la thèse explore les résultats de l'enquête réalisée au musée du Louvre et met à l'épreuve les hypothèses de transformation du sens. L'interaction entre l'exposition et les visiteurs est ici étudiée pour révéler l'interprétation des signes et stimuli perçus. Ces résultats démontrent que la nuit apporte un changement de perception. Ce phénomène entraîne un changement de représentation (encyclopédie), qui à son tour engage un changement de l'idée de

l'exposition configurant alors un nouvel horizon d'attente et des nouveaux motifs de visite. Tout au long de l'activité elle-même, chaque visiteur construit le sens de sa visite. La collection de ces interprétations permet de pointer les localisations de la variation du sens ainsi que ses modalités.

Ces interprétations sont composées de différents registres sémiotiques, équivalant aux différents types de messages envoyés par l'exposition : le texte, l'image, la déambulation corporelle, l'ambiance.

> La réception d'une image s'inscrit, selon nous, dans le schéma d'une communication faible ou, si l'on veut, d'une *communication problématique*, toujours en quête de rééquilibrage. Ce manque à la communication dense ou stricte, telle que l'illustrent les messages en langue naturelle, impose aux récepteurs d'un message iconique un travail raisonnant, affectif et sensoriel de réception, corollaire d'un désir intense de formuler du sens ou de faire surgir de la structure. (Passeron, 2006, p.441-442).

L'exposition transmet aux visiteurs un message iconique qui leur impose un travail cognitif, affectif, sensoriel et imaginatif. De ce travail naît la lecture et l'interprétation de l'exposition. C'est par sa lecture que le texte bouge et c'est par l'expérience de visite que le message de l'exposition bouge. Le visiteur est donc créateur du sens de réception de l'exposition.

Le premier chapitre décrypte ainsi les représentations de la nuit, son encyclopédie, et le deuxième chapitre révèle que cette encyclopédie se projette dans l'image et l'horizon d'attente des visites nocturnes. Le sens donné à une visite subit donc des variations entre jour et nuit.

L'interprétation donnée à une visite dépend de plusieurs points marqués par la nuit : les perceptions, les représentations, les sensations, l'imagination, les motifs de visite. La résolution de la problématique est apparue dans l'approche différente de la perception de l'environnement entre jour et nuit : un mode d'expérience sensible basé sur l'affectif et l'imaginaire de la nuit se substitue à un mode d'expérience de l'exposition basé sur les connaissances et l'intellect. Autrement dit, un changement de paradigme de visite se produit entre le jour et la nuit. Il joue sur une vision renouvelée des œuvres qui permet un accès différent à ces objets, plus esthétique et imaginatif, plus sensible.

Visiter un musée de nuit ne se fait donc pas dans les mêmes conditions qu'en journée. La nuit se distingue foncièrement du jour et elle entraîne une expérience différente de la visite de musée. Le changement du contexte de visite met en jeu d'autres sensations basées sur la perception ainsi que sur l'imaginaire nocturne et entraîne un rapport plus émotif et esthétique aux objets. D'autres interprétations en découlent, notamment par le biais de l'imaginaire qui introduit du mystère dans la visite de nuit.

Ces changements ont pour origine deux éléments déclencheurs, le premier est la présence de la nuit, sensible physiquement et psychologiquement ; le deuxième est l'éclairage artificiel, corollaire du noir de la nuit. De fait, l'agent de changement d'atmosphère d'une visite nocturne est la lumière et plus particulièrement le passage d'une lumière solaire neutre, douce et homogène à une lumière électrique dirigée et contrastante. Cette transition physique entre jour et nuit, marquée par la lumière, se traduit également par un passage symbolique entre réalité et rêve. L'altération du sens se produit alors sur le message de l'exposition mais aussi sur son interprétation par les visiteurs. Le passage à une approche plus sensorielle de l'environnement entraînée par la période nocturne est associée dans l'interprétation à la fantasmatique de la nuit. Ainsi, le contexte de visite change et avec lui non seulement la perception des choses mais aussi l'état d'esprit par lequel les visiteurs produisent de la signification.

Ce contexte et cet état d'esprit nocturnes ont toute latitude de jouer sur les différents composants qui forment une exposition. Ils jouent alors sur les différents registres sémiotiques dont l'agencement constitue le discours de l'exposition. Une variation subie par un seul des registres sémiotiques implique donc, par liaison et connotation, que les autres registres de l'exposition vont également subir une modification dans leur interprétation. Autrement dit, l'exposition de la cour Marly est à la base la même de jour et de nuit mais le changement dans son contexte de présentation, d'expression, entraîne une chaîne d'interprétations différentes qui se basent sur la fantasmatique de la visite de musée la nuit. L'interprétant final de ce processus de création de sens sera donc forcément différent de celui de l'exposition en journée.

Reformuler le discours de l'exposition de la cour Marly revient donc à le percevoir d'une manière plus sensible qu'en journée grâce à l'ambiance générale qui bénéficie de l'abaissement de l'intensité lumineuse et de la présence de la nuit et de ses représentations. Par cette reformulation, l'état originel du discours de la cour Marly s'altère. L'interprétation des visiteurs passe par une perception des œuvres et de leur figure de visiteur différente. Cette nouvelle perception entraîne l'émergence de la représentation, pour eux, d'une pratique différente du musée.

Ces résultats montrent l'existence d'au moins deux grandes transformations entre jour et nuit : celle du visiteur et de son état d'esprit et celle du lieu et de sa perception. À chaque transformation repérée, l'élément déclencheur est la nuit.

L'arrivée de la nuit change la lecture du texte de l'exposition. Par un travail au niveau de l'expression du texte de l'exposition dû à une nouvelle mise en lumière, des altérations dans l'ordre du contenu apparaissent. Ces altérations imposent aux visiteurs de revoir l'univers entier de l'encyclopédie que le changement lumineux remet en question.

Les visiteurs arrivent dans l'exposition avec un horizon d'attente différent, configuré par l'image de ce que doit être une visite de musée la nuit. La nuit a donc un impact sur le message de l'exposition, qui joue principalement sur l'ambiance, mais aussi sur l'univers des représentations et des perceptions des visiteurs. Cela génère une autre expérience de la visite de musée. Quand d'un côté, venir au musée en journée est une affaire de découverte, de culture et de connaissances, de l'autre, il s'agit d'une distraction qui permet de s'évader du rythme quotidien et de se ressourcer. Ainsi, la visite de musée est plutôt envisagée en journée comme une sortie culturelle à rentabiliser tandis que la nuit, elle est associée à une notion de privilège qui renvoie au côté exceptionnel et décalé des ouvertures nocturnes, réservées à des privilégiés. Ces résultats rejoignent Jauss (1990) qui décrit l'expérience esthétique comme émotionnelle et spontanée ayant aussi une fonction sociale de rapport aux autres.

Un rapport que Passeron (2006) peut qualifier de « distinction » et qui pourrait être une motivation à la visite de nuit, dans le sens de Falk (2012), c'est-à-dire de construction d'une identité.

L’univers du discours de la visite de nuit apparaît alors différent de l’univers du discours de la visite de jour. Les visiteurs expérimentent une visite singulière influencée par la manière dont ils définissent leur rôle de visiteur de musée et, partant, par la manière dont ils définissent le musée, outil et lieu de construction de leur image de visiteur.

La collection des interprétations des visiteurs révèle des interprétations qui ne se basent pas sur une construction de sens fort mais plutôt dans un plaisir, un côté agréable, une appréciation de surface des œuvres. Les œuvres deviennent alors le support de projections des attentes des spectateurs. Cela fournit un appui à l’exercice des fonctions sociales de l’art, à la distinction. Pour Passeron (2006), lorsque le côté social de la visite est prioritaire, l’interprétation se réalise principalement à travers des pactes faibles de réception iconiques. Dans la cour Marly, les œuvres exposées ne sont pas des « chefs-d’œuvre » reconnus, il s’agit d’une thématique de sculptures en marbre qui ont toutes une certaine ressemblance par le thème, la couleur et la matière (des personnages mythologiques en marbre blanc). Elles semblent être le support de pactes faibles de réception, pactes les plus répandus. Lorsque ces pactes faibles ont lieu, le travail sensoriel devient très important pour faire sortir du sens des œuvres. Les visites nocturnes, dont le schéma de variation prend en compte une moindre lecture observée chez les visiteurs, semblent propices à l’apparition de ces pactes faibles.

Ainsi, la présence de la nuit, influe sur l’univers mental des visiteurs par l’apport de nouvelles représentations du musée en tant que lieu mais aussi par tout ce qu’implique le changement spatio-temporel. Elle impacte aussi le texte de l’exposition, le rend plus distendu, plus ouvert à des interprétations sortant du discours de l’histoire de l’art et des techniques. La visite devient le lieu d’une expérience sociale et esthétique avant tout. Visiter de nuit génère une expérience de visite singulière, plus sensible. La différence de contexte, jour ou nuit, reconfigure l’interprétation de l'exposition qu’une personne construit au cours de son expérience de visite.

Limites et ouvertures

Cette recherche se heurte à des limites tant méthodologiques qu'épistémologiques. Les limites épistémologiques se concentrent autour de la nuit et de l'exposition, qui forment naturellement le cœur de la recherche, et émergent de la manière dont ces deux objets sont envisagés. Les limites méthodologiques, quant à elles, sont inhérentes aux méthodes choisies et au terrain de l'enquête.

Étudier la nuit et son impact sur l'expérience de visite équivaut à explorer un nouvel aspect de l'expérience de visite. Les exemples d'études sur la nuit au musée étant peu nombreux, ils ne pouvaient par conséquent servir de modèle de protocole de recherche. Cette recherche est par essence exploratoire, c'est-à-dire qu'elle scrute un terrain en s'appuyant sur des intuitions de recherche. Cet examen comporte en lui-même ses limites, notamment en ce qui concerne les résultats obtenus qui ne peuvent être que des indices et non des preuves. Toutefois, ces indices représentent la première étape vers la prise en compte de l'influence de la temporalité de la visite sur l'expérience de réception de cette visite. Ces indices marquent ainsi les pistes de recherche à explorer et dévoilent les éléments principaux qui jouent sur la réception d'une visite de nuit. Ils constituent la première étape d'une étude de la réception de la nuit au musée.

Les approches de la nuit engagées par des chercheurs de diverses disciplines ont confirmé l'intérêt de considérer la nuit comme un objet socio-culturel pour l'atteindre par deux aspects majeurs : d'un côté les perceptions et les sensations ressenties par les visiteurs, et, de l'autre, la fantasmatique de la nuit. Les résultats de l'enquête ont confirmé que la nuit est bien accessible par ces deux dimensions au sein de l'expérience de visite. L'approche sensible de la nuit au musée est donc valide. Cependant, en s'insérant dans cette démarche de l'étude de la nuit, la thèse se place dans la lignée des recherches sur la nuit et ne renouvelle donc pas l'approche de cette période temporelle.

Malgré cette limitation, il semble toutefois nécessaire de pouvoir se fier à une définition de la nuit élaborée et approuvée au sein du domaine de la recherche. L'objectif étant de mesurer l'impact de la nuit sur l'interprétation d'une visite

nocturne au musée, pour se faire, le moment nocturne devait être reconnaissable. De plus, l'accentuation du rapport sensible à l'exposition paraissait intéressante pour atteindre un vécu subjectif dans les discours de visiteurs.

Il est vrai que les résultats obtenus montrent que d'autres approches des nocturnes paraissent envisageables puisque des aspects de l'impact de la nuit inédits sont apparus au fil de la recherche. Ainsi, le positionnement des visiteurs par rapport à leur image d'une visite de musée pourrait devenir un sujet de recherche précis tout comme les aspects jouant sur le privilège et le décalage. La question serait alors de savoir si la distinction est un effet de la nuit ou bien si c'est la visite de nuit qui attire des personnes cherchant à se différencier.

Un élargissement des terrains enquêtés pourrait dès lors révéler si une visite de nuit entraîne toujours une volonté de distinction. L'aspect social de la visite de nuit apparaît donc comme un domaine de recherche à part entière révélé par cette enquête.

Cette thèse prend donc le parti de considérer la nuit sous l'angle d'une image historiquement et culturellement dominante. Cette image de la nuit est retenue car elle suppose qu'en tant qu'archétype, elle est partagée par le plus grand nombre et est donc reconnaissable dans les discours de visiteurs. Toutefois, la subjectivité même des visiteurs, mise en lumière par la sociologie de la réception, suppose qu'un visiteur particulier pourrait avoir une acception totalement différente de la nuit selon son histoire personnelle.

Ainsi, malgré son souci de conserver un large degré d'ouverture pour intégrer la subjectivité des visiteurs dans la recherche, la thèse se réfère à un archétype de la visite de nuit formé par les représentations déjà repérées de la nuit. Cette limitation est issue de la nécessité de disposer de caractéristiques constantes qui permettent de repérer la nuit dans les discours au sein d'un un protocole de recherche exploratoire.

Le rapprochement entre exposition et texte crée également des limites au sein de la recherche. L'approche sémiotique de l'exposition est fréquemment utilisée dans les études muséales axées sur la communication. Toutefois ce n'est plus

seulement un sens qui est étudié ici mais une variation de ce sens, le discours de l'exposition prend alors plusieurs formes en interrelation qui sont supportées par différents registres sémiotique.

La limite à laquelle se heurte la thèse est principalement due au fait que la théorie de variation du sens a été élaborée dans un contexte littéraire. L'application à l'exposition requiert une contorsion intellectuelle qui se base sur la valeur communicative d'une exposition. En effet, tout comme un texte, une exposition transmet un message. La thèse fait donc le choix de considérer que la relation signifiants/signifiés fonctionne de la même manière quel que soit le mode de transmission du message, texte ou exposition. Cependant, une exposition n'est pas uniquement un texte, par ses particularités composites la compréhension et la transmission du message est très ouverte à l'interprétation personnelle. Ainsi, par l'initiative interprétative, les horizons d'attentes et l'histoire personnelle des visiteurs, l'exposition montre des limites en tant que texte.

L'exposition de la cour Marly, par exemple, supporte un discours très lâche mais cette ouverture interprétative permet une variation de la réception du message et de sa transmission. Malgré les différences d'application de la théorie de la variation du sens entre texte et exposition, l'étude montre qu'à partir du moment où une interprétation s'engage, une variation est possible, même si le message n'est pas transmis de manière littéraire.

Les schémas élaborés à l'aide des théories de Peirce (1998) et de Peytard (1993) montrent cette extrême variabilité du processus d'interprétation ainsi qu'une porosité entre les différents registres sémiotiques. Bien sûr, les résultats obtenus dépendent du point de vue du chercheur et de ce qu'il cherche à mettre en évidence. Ce constat implique que bien que le schéma de variation obtenu soit plausible et confirmé par les résultats de l'enquête, en fait, chaque terme de la variation pourrait être remplacé par d'autres termes, puisque l'interprétation est illimitée. Les résultats obtenus sont ainsi avérés, ils découlent de l'enquête, toutefois, ils n'ont pas valeur de modèle car rien n'est figé dans le processus de création du sens. La subjectivité est ainsi une limite à la valeur de preuve des

résultats mais elle est aussi un atout puisque, sans subjectivité, l'interprétation serait toujours la même, quel que soit le contexte.

Le problème de la subjectivité influence également la méthodologie choisie et plus particulièrement la reproductibilité de la recherche. En effet, les résultats obtenus par l'approche compréhensive ne sont valables que pour cette recherche puisqu'ils sont issus de la confluence des méthodes de recherche, de la période de la recherche et du lieu de l'enquête, tout autant que des personnes enquêtées et de la sensibilité du chercheur. Un autre enquêteur pourrait reprendre les méthodes de recherches, les outils et le lieu de l'enquête sans obtenir tout à fait les mêmes résultats car les individus auraient changé. Il existe donc une certaine relativité des résultats du fait même de l'approche compréhensive. Pourtant, cette approche qualitative permet une exploration plus fine des processus d'interprétation à l'œuvre pendant la réception d'une exposition la nuit.

En prenant acte de cette variabilité de l'interprétation, il a été décidé de réintroduire un peu d'objectivité à la fois dans l'étude de la variation et dans la méthode d'analyse. Ainsi, dans le domaine de la méthodologie, dans un premier temps l'enquêteur se trouve en empathie avec les personnes interrogées, mais, dans un second temps, il doit endosser le rôle plus distant du chercheur face à ses données. Il atteint alors une relative objectivité tout en gardant en mémoire qu'en tant qu'humain, il ne peut s'empêcher lors de l'analyse de prêter attention en priorité aux points qui marquent son intérêt. De même, pour l'étude de la variation de l'interprétation, des critères objectifs ont été repérés. Les changements avérés dans la réalité objective servent à expliquer la variation du sens. Cependant, si la subjectivité était une limite, l'objectivité le devient aussi. En effet, il est possible que certains changements subjectifs, issus du contexte mental, puissent expliquer d'autres variations du sens. Par exemple, au Centre Pompidou, la lumière ne pouvait entrer en ligne de compte et la fantasmatique de la nuit était faiblement accessible. Les visiteurs axaient alors le changement sur les conditions de visite et la figure du visiteur de nocturne. Ces résultats donneraient un tout autre schéma de variation du sens, basé sur l'affluence dans l'exposition, qui serait moins lié à la nuit mais dépendrait tout de même de la période nocturne.

D’autres études pourraient donc avoir lieu, certaines reprenant l’impact de la fantasmatique sur les représentations de la visite, d’autres axant sur des points différents comme l’éclairage ou les conditions de visite. Ces résultats permettraient de voir quel type de variation est le plus fréquent, si ces types sont liés ou hiérarchisés, et surtout si la nuit intervient toujours quel que soit le type de variation étudié.

La méthodologie utilisée pour cette recherche montre certaines limites tant du point de vue du protocole de recherche que du terrain. Ainsi, l’entretien semi-dirigé réalisé à l’aide du guide d’entretien ne permet pas d’obtenir des réponses d’une même longueur ou d’une même qualité à chaque personne interrogée. En effet, le choix de réaliser ces entretiens dans l’exposition, parfois avec plusieurs visiteurs en même temps, permet de récolter plus d’avis mais peut nuire à la profondeur du discours. Il serait donc intéressant de pouvoir disposer d’une salle réservée à l’entretien, en dehors de l’exposition, pour réaliser une véritable discussion construite et approfondie avec un visiteur à la fois. Cela pourrait représenter une deuxième étape de recherche qui permettrait de mieux explorer la psychologie des visiteurs et l’impact de la nuit sur celle-ci. Cette méthode complèterait les données de base qui ne pouvaient être obtenues que par un grand nombre d’entretien *in situ*.

De même, l’observation des visiteurs dans la salle d’exposition a plusieurs points d’achoppement car elle laisse une grande place à l’interprétation des gestes des visiteurs par l’observateur. Les interactions observées soit avec les œuvres, soit avec l’environnement soit avec d’autres visiteurs restent obscures pour l’observateur qui ignore leur raison d’être. En effet, lorsqu’une personne regarde assez longuement un texte, l’observateur suppose qu’il le lit, cependant, le visiteur pourrait tout aussi bien être perdu dans ses pensées. De même, lorsqu’un visiteur parle avec un autre visiteur, il est malaisé pour l’observateur, à moins d’espionner le visiteur, de savoir si cette discussion porte sur l’exposition ou sur un tout autre sujet. Les observations ne sont donc que des signes d’un comportement que l’observateur analyse et interprète par la suite. Toutefois, le croisement des deux

méthodes qualitatives employées pour la thèse, entretiens et observations, permet d'augmenter leur taux de signification. Les données de chaque méthode se croisent alors pour expliquer le comportement des visiteurs.

Le choix du terrain est important pour la méthodologie, il crée le contexte de la recherche. Le terrain de la cour Marly a des avantages mais il comporte également des limites. Le musée du Louvre est un lieu historique porteur d'une fantasmatique de la visite de nuit et de plus, il est doté d'un éclairage nocturne jouant avec les ombres. Il permet le développement des discours concernant cette image fantasmée de la visite de musée dans la nuit. Toutefois, la recherche se concentrant uniquement sur la cour Marly, les résultats obtenus ne valent donc que pour cette salle. Il serait cependant intéressant de suivre des visiteurs dans leur parcours nocturne et de le comparer à celui des visiteurs de jour pour repérer les différences entre salles visitées, dans la durée de la visite ou encore dans le comportement. En effet, d'autres salles de ce musée sont porteuses de fantasmatiques sans pour autant comporter d'ouverture sur la nuit, comme par exemple le département de l'Égypte antique. Les sensations des visiteurs dans ces salles du sous-sol, sans ouvertures extérieures et avec un faible éclairage pourraient être intéressantes et différer de celles observées. La même fantasmatique de la visite de nuit au musée apparaît-elle dans ces salles ? Est-elle repérable également en journée ? Au regard de la muséographie de ces salles, il est en effet possible de supposer que la présence de la nuit est sans doute moins essentielle pour faire éclore la fantasmatique.

Ces modulations des salles d'exposition influent sur le discours transmis par l'exposition : isoler un lieu où le discours ne varie pas, même au niveau lumineux, permettrait de savoir si le seul contexte mental de la nuit est suffisant à la variation du sens.

Une autre limite du terrain choisi est que la cour Marly ne comporte que des sculptures de marbre blanc. Or, il pourrait être intéressant d'ouvrir l'étude à d'autres types d'œuvres qui pourraient supporter d'autres discours. Ainsi, les peintures qui ont besoin de lumière pour être lues, ne subissent que peu de

variation lumineuse entre jour et nuit. Si elles supportaient tout de même une variation de leur interprétation, cela voudrait dire que les visiteurs ont la volonté de les interpréter différemment pendant la nuit.

Cela pose la question de l'enquête au-delà du musée d'art dans d'autres types de musée qui peuvent supporter des représentations nocturnes. C'est le cas par exemple du musée d'histoire naturelle de New-York, support du film *La nuit au musée*. Une visite de ce musée a confirmé que les enfants s'arrêtaient devant la statue Moaï de l'île de Pâques, personnage du film, et s'adressaient à elle pour revivre les dialogues du film. La variation du sens reposerait alors principalement sur un fantasme de la visite de nuit au musée transmis par la culture populaire.

Enfin, il serait intéressant de sortir de l'enceinte du musée pour interroger la nuit dans d'autres contextes. Une étude d'évènements prenant place dans la ville de nuit permettrait d'avoir un rapport direct avec la nuit physique. La série des *Nuits blanches* de la ville de Paris offre l'occasion d'aborder des personnes face à une manifestation culturelle proprement nocturne. De même, une ouverture 24h sur 24h d'une exposition du Grand Palais, comme ce fut le cas pour *Hopper* en 2012, donnerait également l'occasion d'interroger les motivations et les sensations des visiteurs. Ces personnes viennent vivre une expérience culturelle unique qui s'empare de la nuit. Les barrières de l'horaire sont abolies, les fermetures ne sont plus une préoccupation des visiteurs. L'état d'esprit dans lequel ces évènements sont abordés doit surement être très singulier et il serait intéressant de le comparer aux résultats obtenus ici, notamment dans la construction d'un rapport à la nuit et à la figure du visiteur.

Il s'avère que pour aller jusqu'au bout de l'étude de l'influence de la nuit, le dernier paramètre à isoler devient le noir de la nuit. Pour la thèse, la période de la nuit était comparée à celle du jour. Toutefois, il serait possible d'effectuer une enquête dans un lieu où le noir est tout le temps présent, même de jour, comme une grotte. Il ne s'agit dès lors plus de comparer deux périodes temporelles, jour et nuit, mais deux états de perception du monde. Être dans le noir signifie-t-il être dans la nuit, existe-t-il une variation des perceptions et des sensations mais aussi des représentations entre jour et nuit même dans le noir ?

Entre limites épistémologiques et limites méthodologiques, la thèse a exploré l'impact de la nuit sur l'expérience de visite par une approche sensible et imaginaire soutenue par les études existantes sur le temps nocturne.

Les résultats de l'enquête montrent que la visite de nuit est bien une visite singulière et qu'elle est considérée comme telle par les visiteurs. Ce constat pose les bases de l'exploration de la nuit comme paramètre de l'expérience de visite et ouvre la possibilité d'autres recherches. Ainsi, l'impact de la nuit et de ses représentations pourrait être testé encore plus finement par des protocoles d'enquête impliquant les visiteurs tout au long de leur visite, les poussant à s'exprimer précisément sur la variation du sens. Cet impact pourrait également être envisagé selon une vision élargie des activités culturelles et traité à travers des évènements purement nocturnes tels que les spectacles de son et lumière. L'accumulation de données issues de différentes enquêtes, avec différents protocoles et sur différents sites, permettrait ainsi la construction d'un terrain de la nuit. C'est ce terrain que la thèse a voulu mettre en avant comme un lieu d'expérience unique qui influence la venue au musée et la réception de l'exposition.

BIBLIOGRAPHIE

Alekan, H. (1991). *Des lumières et des ombres*. Paris, France: La librairie du collectionneur.

Alibert, D., Bigot, R., Hatchuel, G. (2005). « Fréquentation et image des musées au début 2005 ». Collection de rapports n° 240, département « Conditions de vie et aspirations des Français », Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie.

Banu, G. (2005). *Nocturnes : peindre la nuit, jouer dans le noir*. Paris, France: A. Biro.

Barbaras, R. (1994). *La perception : essai sur le sensible*. Paris, France: Hatier.

Barma, C. (1965). *Belphégor*. France: ORTF.

Barthes, R. (1964). « Éléments de sémiologie ». *Communications*, pp.91‑135.

Belaën, F. (2005). « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction? ». *Culture et Musées*, 5, pp.91‑110.

Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris, France: Gallimard.

Berger, P. L., et Luckmann, T. (2006). *La construction sociale de la réalité*. Paris, France: A. Colin.

Bergeron, A. (1992). *L'éclairage dans les institutions muséales*. Québec: Musée de la civilisation ; Montréal.

Bernède, A. (2001). [1927] *Belphégor: roman d'aventures modernes*. Paris: Fayard-Mazarine.

Bigot, R., Daudey, E., Hoibian, S. et Müller, J. (2012). Collection de rapports R 281, département « Conditions de vie et aspirations des Français », Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie.

Bitgood, S. (2009). « "Museum fatigue": A new look at an old problem ». *Informal Learning Review*, 97, pp.18-22

Bitgood, S. (2011). *Social design in museums : the psychology of visitor studies : collected essays* (Vol. 1-2). Edinburgh, Royaume-Uni: Museums Etc.

Bitgood, S., Patterson, D., et Benefield, A. (1988). « Exhibit design and visitor behavior: Empirical relationships ». *Environment and Behavior*, 20, pp.474-491

Bitgood, S., et Shettel, H. (1994). « Les pratiques de l'évaluation des expositions : quelques études de cas ». *Publics et Musées*, 4, pp.9‑25.

Bocquier, E. (1908). *Les Légendes de la nuit en Vendée : traditions, contes et superstitions*. La Roche-sur-Yon, France: R. Ivonnet.

Bollo, A. et Pozzolo, L. D. (2005). « Analysis of Visitor Behavior Inside the Museum: An Empirical Study ». *Actes de la conférence AIMAC – International Conference on Arts &Cultural Management*, HEC Montréal, 3-6 juillet 2005. Disponible sur : <http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/BolloA_DalPozzoloL.pdf.>

[Consulté le 20 octobre 2013]
Bourdieu, P., Darbel, A., et Schnapper, D. (1969). *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Paris, France: Les Éd. de Minuit.
Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
Brassaï, G. (2001). *Paris de nuit*. Paris, France: Flammarion.
Brown, D. (2004). *Da Vinci code: roman*. Paris: le Grand livre du mois.
Cabantous, A. (2009). *Histoire de la nuit*. Paris, France : Fayard.
Cameron, D. (1968). « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education ». *Curator*, 11, pp.33‑40.
Casanova, F. (1998). « Une pratique interactive orale de l'histoire de l'art au musée du Louvre : des jeunes s'entretiennent ». *Publics et Musées*, 14, pp.69‑85.
Catherine Saouter. (2000). *Le langage visuel : essai*. Montréal, Québec: XYZ éditeur.
Cauquelin, A. (1977). *La ville la nuit*. Paris, France : PUF.
Chamberland, E. 1991. « La démarche de contextualisation du visiteur adulte ». *Musées*, 13, pp.72-77.
Chazaud, P. (1997). « Marketing de la visite culturelle et implication du public ». *Publics et Musées*, 11, pp.39‑65.
Choné, P. (1992). *L'atelier des nuits : histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*. Nancy, France: Presses universitaires de Nancy.
Cibois, P. (2006). « Principe de l'analyse factorielle ». Texte de révision du « Que sais-je ? » 2095. Disponible sur : <http://cibois.pagesperso-orange.fr/PrincipeAnalyseFactorielle.pdf> [Consulté le 09/09/2012]
Coulangeon, P. (2005). *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris: la Découverte.
Darras, B. (dir.). (2006). *Images et sémiotique*. Paris, France : Publications de la Sorbonne.
Davallon, J. (1992). « Le musée est-il vraiment un média? ». *Publics et Musées*, 2, pp. 99‑123.
Davallon, J. (2000). *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris Montréal (Québec): L'Harmattan.
Davallon, J. (2006). « Analyser l'exposition, quelques outils ». *Museums. ch*, 1, pp.116‑125.
Delarge, A. (2001). « Pratiques interprétatives en muséologie ». *Études de communication [En ligne]*, 24. Mis en ligne le 19 octobre 2009, consulté le 30 septembre 2013. URL http://edc.revues.org/993
Delattre, S., et Corbin, A. (2004). *Les douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*. Paris, France: A. Michel.

Deleuil, J. M. (1994). *Lyon, la nuit : lieux, pratiques et images*. Lyon, France : PUL.

Deloche, B., et Mairesse, F. (2008). *Pourquoi (ne pas) aller au musée*. Lyon: Aléas.

Desvallées, A. (dir.). (1992). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie, 1*. Mâcon Savigny-le-Temple: Ed. W MNES.

Desvallées, A., Drouguet, N., et Shärer, M. (2011). « L'exposition. » Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin.

Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France: A. Colin.

Dierking, L. D. (1994). « Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale ». *Publics et Musées*, 5, pp.19‑43. doi:10.3406/pumus.1994.1035

Direction Générale des Patrimoines, département de la politique des publics. (2010). *Patrimostat*. Paris.

Doering, Z. D. (1999). «Strangers, guests or clients? Visitor experiences in museums ». *Curator*, 2 (42), pp.74‑87.

Donnat, O. (1993). « Les publics des musées de France ». *Publics et Musées*, 3, pp.29-46.

Donnat, O. (2003). *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris, France : La Documentation Française.

Dorgelès, R. (1918). « Le Palais réveillé. » *Vie Parisienne*, 25 mai 1918. Paris : France

Dufrenne, M. (2010). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, France: Presses universitaires de France.

Dufresne-Tassé, C. et Lefebvre, A. (1996). *Psychologie du visiteur de musée. Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*. Québec : Hurtubise HMH, collection des cahiers du Québec.

Durand, G. (1997). [1960] *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris, France: Dunod.

Ebrard, G. (dir.). (1998). *Tourisme et lumière : Guide pratique de l'animation nocturne des villes, sites et monuments*. Rapport pour la Section de l'aménagement touristique (Conseil national du tourisme). Paris, France : La Documentation française

Eco, U. (1987). *Notes sur la sémiotique de la réception*. Paris: Groupe de recherches sémio-linguistiques, École des hautes études en sciences sociales.

Eco, U. (2008). *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Le livre de poche 4098.

Eidelman, J. et Van Praët, M. (dir.). (2000). *La muséologie des sciences et ses publics: regards croisés sur la Grande galerie de l'évolution du Muséum d'histoire naturelle*. Paris: Presses universitaires de France.

Eidelman, J., Roustan, M., Goldstein, B. (2008). *La place des publics : de l'usage des études et recherches par les musées*. Paris, France: la Documentation française.

Eidelman, J. et al. (2012). *Musées et publics, bilan d'une décennie (2002-2011).* Paris, France: Département de la politique des publics et de la Direction générale des patrimoines – MCC.

Eidelman, J. et Jonchery, A. (2013). À *l'écoute des visiteurs 2012 : résultats de l'enquête nationale sur la satisfaction des publics des musées nationaux*. Paris, France: Département de la politique des publics et de la Direction générale des patrimoines-MCC.

Espinasse, C., Buhagiar, P. (2004). *Les passagers de la nuit : vie nocturne des jeunes : motivations et pratiques*. Paris, France : L'Harmattan.

Everaert-Desmedt, N. (1990). *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège, Belgique: Mardaga.

Falk, J. H. (2009). *Identity and the museum visitor experience*. Walnut Creek, Etats-Unis: Left Coast Press.

Falk, J. H. (2012). « Expérience de visite, identités et self-aspects ». *La lettre de l'OCIM,* 141, 5-14.

Falk, J. J. H., et Dierking, L. D. (1992). *The museum experience*. Howells House.

Falk, J. H., Dierking, L. D., et Foutz, S. (dir.). (2007). *In principle, in practice: museums as learning institutions*. Lanham: Altamira press.

Fiori, S., Rémy, N., et al. (2008). *Lumière(s) en projet(s).*Vol. 1, Synthèse. Paris: Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain.

Galard, J. (1993). *Visiteurs du Louvre*. Paris: Réunion des musées nationaux diff. Seuil.

Gauchotte, P. (1992). *Le Pragmatisme*. Coll. Que-sais-je ?, Paris, France : PUF

Gellereau, M. (1999). « Paul Rasse : Les musées à la lumière de l'espace public - Histoire, évolution, enjeux ». *Études de communication. Langages, information, médiations,* 22, pp.157‑158. Disponible sur : <http://edc.revues.org/2357> [Consulté le 01/08/2012]

Genette G. (1968). « Le jour, la nuit ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 20, pp.149-165.

Genette, G. (1997). *L'œuvre de l'art, 2: La relation esthétique*. Paris: Éd. du Seuil.

Genette, G. (2010). [1994] *L'œuvre de l'art, 1: Immanence et transcendance*. Paris, France: Éd. du Seuil.

Germain, F. (2008). *«Visites nocturnes, une autre approche du monument historique par les visiteurs: l'exemple des visites aux chandelles au*

château de Vaux-le-Vicomte» (Mémoire de Master 2 inédit). Paris: École du Louvre.

Gharsallah, S. (2009). *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*. Lille, France: Atelier national de reproduction des thèses.

Ghiglione, R., et Blanchet, A. (1991). *Analyse de contenu et contenus d'analyses*. Paris, France : Dunod.

Ghiglione, R. et al. (1998). *L'analyse automatique des contenus*. Paris, France : Dunod.

Gilman, B. (1916). « Museum Fatigue ». *Scientific Monthly*, 12, pp.67–74

Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris: les Éditions de Minuit.

Gombrich, E. H. (1986). *Méditation sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*. Mâcon, France: Éditions W.

Gottesdiener, H. (dir.). (1987). *Evaluer l'exposition: définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation*. Paris: la Documentation française.

Gottesdiener, H. (1992). « La lecture des textes au musée d'art ». *Publics et Musées*, 1, pp.75‑89.

Gottesdiener, H., et Ameline, J.-P. (1991). « Le public du Musée National d'Art Moderne: une enquête sur la réception des collections permanentes ». *Les Cahiers Du Musée National d'Art Moderne*, 38, pp.114‑121.

Gottesdiener, H., et Vilatte, J.-C. (2006). *L'accès des jeunes adultes à l'art contemporain: approches sociologique et psychologique du goût des étudiants pour l'art et de leur fréquentation des musées*. Paris, France: Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

Gottesdiener, H., Vilatte, J.-C., et Vrignaud, P. (2008). « Image de soi-image du visiteur et pratiques des musées d'art ». *Cultures études, 2008-3,* 12 p. Disponible sur : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CULE_083_0001 [Consulté le 03/09/2012]

Goulding, C. (2000). « The museum environment and the visitor experience ». *European Journal of Marketing*, 34, pp.261 - 278

Groupe μ. (1992). *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris, France: Éditions du Seuil.

Guérin, C. (1994). « Nocturnes gratuites en octobre au musée du Louvre pour les étudiants ». *Publics et Musées*, 5, pp.122‑125.

Gwiazdzinski, L. (2005). *La nuit, dernière frontière de la ville*. Paris, France: Ed. de l'Aube.

Hillier, B., Tzortzi, K. (2006). « Space Syntax: The Language of Museum Space ».
Dans S. Macdonald (dir.), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, London, pp. 282-301

Housen, A. (1977). *Level of Aesthetic Development: a Study of Museum Visitor* (non publié). Harvard Graduate School of Education, Mass.

Howard, R. (2007). *Da Vinci code*. Etats-Unis: Sony Picture Entertainment

Husserl, E. (2000). [1907] *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons*. Paris, France: Presses universitaires de France.

Jacobi, D. (1989). « Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques; principes d'analyse ». Dans *Faire voir, faire savoir*, pp. 129‑143. Québec: Musée de la civilisation.

Jacobi, D., et Desjardins, J. (1992). « Les étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques et techniques ». *Publics et Musées*, 1, pp.13‑32.

Jauss, H. R. (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris, France : Gallimard.

Jung, C. G. (1996). [1912] *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodomes d'une schizophrénie*. Paris, France: LGF.

Jutant, C. (2011). *S'ajuster, interpréter et qualifier une pratique culturelle Approche communicationnelle de la visite muséale*. (Thèse de doctorat). Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Université du Québec à Montréal. Disponible sur : http://www.theses.fr/2011AVIG1105/document [Consulté le 10/10/2013]

Kant, I. (1994). *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Paris, France: J. Vrin.

Kaplan, S., Bardwell, L. V., et Slakter, D. B. (1993). « The Museum as a Restorative Environment ». *Environment and Behavior*, 25(6), pp.725‑742.

Kawashima-Bertrand, A. (1999). *Expérience esthétique au musée: impact du parcours et des cartels.* (Thèse de doctorat). Université Jean Monnet, Saint-Etienne.

Klinkenberg J.M. (2007). « Décrire la variation sémiotique ». Communication présentée au VIIIème congrès de l'Association internationale de Sémiotique visuelle (AISV/IAVS). Disponible sur : <http://aisv2007.zxq.net/1GUN/8_JEAN_MARIE_KLINKENBERG.pdf> [Consulté le 10/08/2013]

Koenig, V. (2008). *Nuit de folie au musée: Pharaon s'amuse*. Paris: Oskar jeunesse.

Köhler, W. (2000). *Psychologie de la forme: introduction à de nouveaux concepts en psychologie*. Paris: Gallimard.

Koran, J., Koran, M. L. et Longino, S. (1986). « The relationship of age, sex,

attention, and holding power with two types of science exhibits ». *Curator*, 29 (3), pp.227-235

Lallement, M., et Ramos, J.-M. (2010). « Réinventer le temps ». *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 12. Disponible sur : http://temporalites.revues.org/1315 [Consulté le 20/07/2012]

Leccardi, C. (2011). « Accélération du temps, crise du futur, crise de la politique ». *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 13. Disponible sur : <http://temporalites.revues.org/1506> [Consulté le 20/07/2012]

Le Marec, J. (2002). « Ce que le terrain fait au concept », Synthèse d'habilitation à diriger les recherches, Université de Paris VII – Denis Diderot, Jurdant, B. (dir.).

Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris, France: Pocket.

Levy, S. (2007). *La nuit au musée*. États-Unis: 20th Century Fox.

Liberge, É. (2008). *Aux heures impaires*. Paris, France : Musée du Louvre éd., Futuropolis.

Luyat, M. (2009). *La perception*. Paris, France: Dunod.

Mairesse, F., Desvallées, A., et Van Praët, M. (2007). *Vers une redéfinition du musée?*. Paris, France: L'Harmattan.

Maresca, B. (2008). *La nocturne gratuite, un bon plan pour les jeunes et pour les musées*. Paris: CréDOC.

Masboungi, A. (dir.). (2003). *Penser la ville par la lumière*. Paris, France: Éditions de la Villette.

McLuhan, M., Parker, H. (2008). *Le musée non linéaire: exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée.* Communication au séminaire du Musée de la ville de New York les 9 et 10 octobre 1967. Traduit par B. Deloche et F. Mairesse. Lyon: Aléas.

McManus, P. M. (1994). « Le contexte social, un des déterminants du comportement d'apprentissage dans les musées ». *Publics et Musées*, pp.59‑78.

Melton, A. (1933). « Some behaviour characteristics of museum visitors ». *Psychological Bulletin*, 14(3), pp. 6–8.

Melton, A. W. (1995). « Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée ». *Publics et Musées*, 8, pp. 21‑45.

Merleau-Ponty, M. (1992). *Phénoménologie de la perception*. Saint-Amand, France: Gallimard.

Molière. (1831). *Œuvres de Molière. Le Mariage forcé. La Princesse d'Élide. Les Plaisirs de l'île enchantée. Don Juan ou le Festin de pierre*. Paris, France :

Treuttel et Würtz. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5659736n>[Consulté le 04/10/2013]

Moscovici, S. (1976). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris, France: Presses universitaires de France.

Mucchielli, A. (2005). « Le développement des méthodes qualitatives et l'approche constructiviste des phénomènes humains ». *Recherches qualitatives, Hors-Série*, 1, pp.7‑40.

Henri Verne. (1937). *Le Louvre, la nuit.* Grenoble: B. Arthaud.

Musée du Louvre. (1993). *La sculpture française*. Paris: Réunion des musées nationaux.

Musée du Louvre, Direction de la Politique des Publics et de l'Éducation Artistique. (2003). *Les nocturnes du Louvre : caractéristiques des visiteurs, freins et motivations à la visite, impact d'évolutions*. Paris.

Musée du Louvre, Direction de la Politique des Publics et de l'Éducation Artistique. (2011). *La fréquentation du musée du Louvre, chiffres clés 2011*. Paris.

O'Neill, Marie Clarté. (1998). Le discours d'une exposition : identification, explication, implication. Dans *Évaluation et éducation muséale : nouvelles tendances* (p. 77‑87). Paris: Comité international de l'ICOM pour l'Éducation et l'Action culturelle.

O'Neill, Marie Clarté ; Dufresne Tassé, Colette. (2008). Chaque visite d'exposition est-elle une expérience unique? La réception de quatre expositions aux Galeries nationales du Grand Palais. Dans *La place des publics, de l'usage des études et recherches par les musées* (p. 223‑235). Paris, France: la Documentation française.

Packer, J., et Ballantyne, R. (2002). « Motivational factors and the visitor experience: A comparison of three sites ». *Curator*, 45, pp.183‑198.

Panofsky, E. (1996). *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*. Paris, France: Gallimard.

Parr, A.E. (1962). « Mass Medium of Individualism ». *Curator*, 4(1), pp.39‑48.

Passeron, J. C. (2006). *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris, France : Albin Michel.

Peirce, Ch. S. (1978), *Écrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par Deledalle, G. Paris, France : Seuil.

Peirce, C. S. (1998). *Collected papers of Charles Sanders Peirce. 8, Reviews, Correspondence, and Bibliography*. Rassemblés par Burks, A. W. Bristol, Royaume-Uni: Thoemmes Press.

Peirce, C. S. (2002). *Œuvres philosophiques. Volume I, Pragmatisme et pragmaticisme*. Paris, France: Éd. du Cerf.

Pekarik, A. J., Doering, Z. D., et Karns, D. A. (1999). « Exploring satisfying experiences in museums ». *Curator*, 42, pp.152‑173.

Deloche, B, et Mairesse, F. (2008) *Pourquoi (ne pas) aller au musée.* Collection Pourquoi, Edition Aléas.

Peytard, J. (1993). « D'une sémiotique de l'altération ». *Semen*, 8. Disponible sur : < http://semen.revues.org/4182> [Consulté le 30/04/2011]

Rasse, P. (1999). *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*. Paris/Montréal : L'Harmattan

Recht, R. (1996). Les musées d'art et la recherche, quelques remarques. Dans *Musées et recherche* (Vol. 1, p. 17‑26). Dijon: OCIM.

Robinson, E. (1928). *The behaviour of the museum visitor.* New Series, 5. Washington, DC: American Association of Museums

Rosa, H. (2010). *Accélération: une critique sociale du temps*. Paris: la Découverte.

Rounds, J. (2006). « Doing identity work in museums ». *Curator*, pp.133‑150.

Roustan, M. (2011). *Les soirées exceptionnelles du Louvre. Publics, logiques d'usage, modes de réception*. Paris: Musée du Louvre.

Rozdestvenskij, G., Musorgskij, M. P. *Une Nuit sur le Mont-Chauve*. Issy les Moulineaux : EMI music France ; St Ouen l'Aumone, France: distrib. EMI music France.

Ruskin, J. (1929). *Conférences sur l'architecture et la peinture : l'éloge du gothique, Turner et son œuvre, le préraphaélisme*. Paris, France: Librairie Renouard, H. Laurens.

Sauvé-Delorme, M. (1997). « Étude de l'expression du fonctionnement affectif du visiteur adulte au musée ». Thèse en sciences de l'éducation, Montréal, Université de Montréal, Dufresne-Tassé, C. (dir.).

Shettel, H. (1973). « Exhibits: Art form or educational medium? ». *Museum News*, 52 (1), pp. 32–41.

Schivelbusch, W. (1993). *La nuit désenchantée : à propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIXe siècle*. Paris, France: le Promeneur.

Searle, J. R. (1998). *La construction de la réalité sociale*. Paris, France: Gallimard.

Stevenson, R. L. (1978). [1890] *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*. Paris: Gallimard.

Stokols, D. (1976). « The Experience of Crowding in Primary and Secondary Environments ». *Environment and Behavior*, 8 (1), pp.49-86

Stylianou-Lambert, T. (2009). « Perceiving the art museum ». *Museum management and curatorship*, 24(2), pp.139‑158.

Sue, R. (1982). *Vers une société du temps libre ?*. Paris, France: Presses universitaires de France.

Verdon, J. (1995). *La Nuit au Moyen Age*. Paris, France : Hachette.

Verhaegen, P. (2006). Perspectives cognitives soulevées par la sémiotique peircienne. In *Images et sémiotiques* (p. 24‑39). Paris: Publications de la Sorbonne.

Verlet, P., Vandier, J., Aubert, M., Parrot, A., Devambez, P., et Albin-Guillot, L. (1952). *Au Louvre la nuit, texte*. Paris: B. Arthaud.

Véron, E., Levasseur, M. (1991). *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*. Paris, France: Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information.

Wolf, R. L. (1986). « The missing link : a look at the role of orientation in enriching the museum experience ». *Journal of museum education*, 11(1), pp.17‑21.

Wolf, R. L., et Tymitz, B. L. (1980). *When will the Fourth Floor Be Open? A Study of Visitor Perceptions of the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*. Washington D. C.: National Museum of Natural History, Smithsonian Institution.

Zerbib, S. (1999). La Galerie. *Musée, des mondes énigmatiques*, pp.79‑92. Paris: Direction des musées, Direction du livre et de la lecture

TABLE DES MATIERES DES ANNEXES

ANNEXE A : Typologie (non exhaustive) des nocturnes

Lieu	Organisateur	Évènement	Titre	Dates ou fréquence	Horaire	Animation / médiation	Ville	Communication / mots clés
Ouverture exceptionnelles								
Musée Boucher-de-Perthes	Mairie	NDM	Même pas peur, mystère et énigme au Musée	Occasionnel	19 :00 – 00 :00	Parcours d'énigmes Ateliers Troupe de guerriers gaulois	Abbeville	Œuvres inattendues exposées pour la première fois Découvrir les salles différemment Cartels étonnamment mystérieux
Musée départemental des peintres de Barbizon	Conseil général	NDM	Sous les étoiles…en forêt de Fontainebleau	Occasionnel	20 :40 – 00 :00	Balade dans la forêt de Fontainebleau avec un agent de l'Office National des Forêts Troupe de comédiens racontant les légendes de la forêt	Barbizon	Découverte originale Méconnue de nuit et mystérieuse Soyez attentifs aux bruits Moment étonnant
Musée des Beaux-arts		NDM	Illumination du parc de sculptures	Occasionnel	22 :00 – 00 :00	Éclairage particulier des sculptures	Caen	Sous un jour nouveau Promenade insolite
Musée des Beaux-arts	Mairie	NDM	Light my museum : Art et performances	Occasionnel	20:00 – 01:00	Un collectif d'artistes propose des performances	Orléans	Pour une nuit magique au musée
Cité de l'architecture et du patrimoine		NDM	Visite à la lampe torche	Occasionnel	19 :00	Visite guidée	Paris	Découverte ludique Plongés dans l'univers onirique
Musée de la Marine de Brest			Visites nocturnes des souterrains	Occasionnel 23 et 30 décembre	Jeudi 2010	Visites guidées		Se plonger dans le monde mystérieux des vieilles pierres Atmosphère rendue encore plus étrange par les ombres nocturnes
Centre-ville			Chartres en	Mois d'été	Les	Visites guidées de la ville et		29 monuments et

			lumière	Le 26/04/2013 Du 03/05/2013 au 17/05/2013 Du 05/07/2013 au 06/09/2013	vendredis à 22h	aux chandelles de la crypte de la cathédrale Parcours nocturne		sites incontournables mis en lumière et en musique.
Ouvertures exceptionnelles « non-stop »								
Lieu	Organisateur	Évènement	Titre	Dates ou fréquence	Horaire	Animation / médiation	Ville	Communication / mots clés
Grand Palais			Exposition Edward Hopper (idem Claude Monet et Picasso et les maîtres)	Occasionnel 2 février 2013		62 h d'ouverture non-stop		Exceptionnel Évènement Contenter le public
Villes								
Lieu	Organisateur	Évènement	Titre	Dates ou fréquence	Horaire	Animation / médiation	Ville	Communication / mots clés
Cité médiévale				Mois dété Les samedis 27 avril, 11 et 25 mai, 15 juin, 31 août, 21 et 28 septembre 2013	20 :30	Visite guidée aux flambeaux Animations diverses : contes, saynettes comiques, animations de feu, adoubements, chants et en fin de la soirée, dégustation de notre fameuse "garbure" soupe façon picarde	Coucy-le-château	Balade ludique
Centre-ville			Visites nocturnes « Histoires et légendes »	Toute l'année Samedi 18h d'octobre à mars Samedi 21 d'avril à septembre		À la lueur de lampe-tempête	Honfleur	Transportera au cœur du Moyen-âge et dévoilera les charmes insoupçonnés
Centre-ville			Visites nocturnes	Mois d'été Jeudis juillet et août	21 :30 – 22 :45	Circuit dirigée par « Dame Edwige » dans la ville médiévale	Marcigny	Rendez-vous enchanteur Magie de la nuit Voyage de 10 siècles
Centre-ville	Mairie (VPAH)		Visites nocturnes et insolites	Mois d'été Vendredis et samedis soirs juillet		Visites guidées suivant un thème	Valence	

				et août				
Châteaux, monuments et sites historiques								
Lieu	Organisateur	Évènement	Titre	Dates ou fréquence	Horaire	Animation / médiation	Ville	Communication / mots clés
Roc-aux-Sorciers			Les nocturnes du Roc-aux-Sorciers	Mois d'été Mardis et jeudis de juillet et août 2013	22 :00- 23 :30	Sur réservation, visite guidée		Découverte unique et riche en émotion Lumière vacillante des flammes Découvrir comme vous ne les avez jamais vues S'immerger au temps où se révélaient à la lumière des flammes
Château de Versailles			Les grandes eaux nocturnes	Mois d'été Du 14 juin au 14 septembre tous les samedis	21 :00 – 23 :30	Spectacle nocturne dans les bosquets avec la mise en eau des fontaines et de la musique, mise en lumière et couleurs Feux d'artifice		Surprenant parcours visuel et sonore Cheminement gracieux et irréel Soirée magique
Abbaye du mont Saint-Michel	Mairie		Parcours nocturne à l'abbaye	Mois d'été Juillet et août tous les soirs sauf dimanche	19 :00- 00 :00	Mise en musique et en lumière		Aborder le lieu de façon insolite et poétique Des jeux de lumière et de miroirs transforment l'édifice
Domaine de Chaumont-sur-Loire			Nocturnes « nuits magiques »	Mois d'été Tous les soirs sauf le vendredi de juillet à août	22 :00 – 00 :00	« jardins de lumière » Mise en lumière des jardins Château illuminé aux bougies	Chaumont-sur-Loire	
Château de Vaux-le-Vicomte			Visites aux chandelles	Mois d'été Tous les samedis soirs du 4 mai au 5 octobre	20 :00 – 00 :00	Musique classique et feux d'artifices Chandelles jardin et château	Vaux-le-Vicomte	Flamme vacillante Romantisme et féérie

Nocturnes régulières								
Lieu	Organisateur	Évènement	Titre	Dates ou fréquence	Horaire	Animation / médiation	Ville	Communication / mots clés
Musée du Louvre			Nocturnes	Tous les mercredis et vendredis	18 :00 - 22 :00	Ouverture des collections permanentes et des expositions	Paris	Visiter autrement
Musée des Arts et métiers			Nocturnes	Tous les jeudis	18 :00 - 21 :30	Ouverture des collections permanentes et des expositions / Gratuité pour tous	Paris	
Centre Pompidou			Nocturnes	Tous les jeudis	21 :00 - 23 :00	Expositions temporaires du niveau 6	Paris	
Cité de l'architecture et du patrimoine			Nocturnes	Tous les jeudis	19 :00 - 21 :00	Ouverture des collections permanentes et des expositions	Paris	
Musée du Luxembourg			Nocturnes	Tous les lundis	19 :30 - 22 :00	Expositions temporaires	Paris	
Musée d'Orsay			Ouverture	Tous les jeudis	18 :00 - 21 :45	Ouverture des collections permanentes et des expositions	Paris	
Musée du Quai Branly			Ouverture	Tous les jeudis, vendredis, samedis	19 :00 - 21 :00	Ouverture des collections permanentes et des expositions	Paris	
Musée des arts décoratifs			Nocturnes	Tous les jeudis	18 :00 - 21 :00	Expositions temporaires	Paris	
Musée d'art moderne de la ville de Paris			Nocturnes	Tous les jeudis	18 :00 - 22 :00	Expositions temporaires	Paris	

ANNEXE B

Roland Dorgelès, Le Palais réveillé, *Vie parisienne*, 25 mai 1918. Dans J. Galard, (1993) *Visiteurs du Louvre*. Paris: Réunion des musées nationaux diff. Seuil., pp.457-463

« Molière me dévisage: brusquement il comprend. « Un homme d'aujourd'hui, hurle-t-il...Un gardien, qu'on se gare! »

Alors la panique éclate. Le cri d'alarme a couru, des Antiques à la salle Camondo, la peur gagne comme un incendie, on se sauve, on crie, on se bouscule: c'est comme une fête de nuit louche troublée par la police.

Dans un vertige, je vois passer des saints, des rois, des femmes nues, des prélats, des Maures, des joueurs de luth. On me jette contre le mur, on me renverse...Un troupeau de Troyon me passe sur le corps, tous les croisés de Delacroix, des Hollandais en sabots, les nymphes de Corot qui poussent des cris aigus, et ce grand diable de saint Michel, qui a bien failli m'éborgner avec sa lance...Sous l'immense cadre des *Noces de Cana*, les personnages affolés se bousculent, escaladent, se font la courte échelle.

- Ne poussez pas, il y a des enfants! Hé! Là, l'homme au gant, vous vous trompez de tableau. Où est la *Joconde*? Encore partie...

Et brusquement, d'un coup de baguette, rien ne bouge plus, tout a repris sa place... Ils se sont casés tant bien que mal, au petit bonheur. Pourtant, dans la pagaille, il y en a qui se sont trompés. Saint Bruno, l'air vexé, fait la petite bouche dans le sérail des femmes d'Alger. La blanchisseuse de Degas, descendue de son grenier, s'est jetée en soufflant au pied du lit d'Elizabeth d'Angleterre, qui la regarde d'un air offusqué; le nain de Vélasquez a sauté d'un bond sur *Le Radeau de La Méduse* où il semble à sa place comme un roi d'égoût à un repas de noces, tandis que les trois sonneurs de Decamps, ivres à rouler, se tiennent respectueusement derrière Napoléon qui, encore tout tremblant de sa course, sacre l'impératrice devant une assistance mélangée où je reconnais les deux larrons, Colbert, ces messieurs de *L'Enterrement d'Ornans*, et la jeune martyre, qui a l'air si convenable malgré sa robe mouillée. »

Roland Dorgelès, « Le Palais réveillé », Vie parisienne, 25 mai 1918, Dans J. Galard, (1993) *Visiteurs du Louvre*. Paris: Réunion des musées nationaux diff. Seuil., pp.457-463

ANNEXE C : Formulaire de saisie sous Sphinx de l'enquête *Nuit européenne des musées* 2012

Votre expérience de la Nuit européenne des musées

1.Que recherchiez-vous d'abord, en venant cette année à la Nuit européenne des musées

- ☐ 01.Apaisement
- ☐ 02.Beauté
- ☐ 03.Savoir
- ☐ 04.Dépaysement
- ☐ 05.Détente
- ☐ 06.Discussion
- ☐ 07.Emotion
- ☐ 08.Partage
- ☐ 09.Plaisir
- ☐ 10.Rien de particulier
- ☐ 11.Autres : Gratuité
- ☐ 12.Autres : culture
- ☐ 13.Autres : animation specifique
- ☐ 14.Autres

Autres

2. Par rapport à l'idée que vous vous en faisiez, diriez-vous...

- ○ 1.Très en-dessous
- ○ 2.Un peu en-dessous
- ○ 3.Correspond
- ○ 4.Dépasse

Votre expérience de visite ce soir dans ce musée

3. Le fil conducteur

- ○ 1.Très bien conçu
- ○ 2.Cohérent
- ○ 3.Un peu difficile
- ○ 4.Inexistant, incohérent

4. L'orientation, la circulation

- ○ 1.Très bien conçue
- ○ 2.Simple
- ○ 3.Juste convenable
- ○ 4.A revoir

5. le temps d'attente

- ○ 1.Parfait
- ○ 2.Tolérable
- ○ 3.Améliorable
- ○ 4.Catastrophique

6. L'accueil par les personnels du musée

- ○ 1.Efficace
- ○ 2.Correct
- ○ 3.A améliorer
- ○ 4.Pose un problème

7. Accessibilité de la visite aux personnes en situation de handicap

- ○ 1.Parfaitement adaptée
- ○ 2.Correcte
- ○ 3.Incomplète
- ○ 4.Inadaptée

8. Diversité des activités

- ○ 1.Riches et innovantes
- ○ 2.Variées
- ○ 3.Peu d'activités
- ○ 4.Aucune activité partic.

21. Comment avez-vous jugé les aides à la visites? (aspects pratiques et techniques)

	Parfait	Correct	Pas assez nombreux	Mal conçu
Ecrit (panneaux, cartels, fiches, dépliants...)	○	○	○	○
Multimédia (interactifs, vidéos, audioguide...)	○	○	○	○
Médiation humaine (visite guidée, conférence)	○	○	○	○

21.bis. Comment avez-vous jugé les aides à la visite? (niveau d'explication)

	Très clair	Compréhensible	Compliqué	Pas du tout pédagogique
Ecrit (panneaux, cartels, fiches, dépliants...)	○	○	○	○
Multimédia (interactifs, vidéos, audioguide...)	○	○	○	○
Médiation humaine (visite guidée, conférence)	○	○	○	○

Votre bilan de la Nuit européenne des musées

10. Comment vous qualifieriez la Nuit des musées, avec quelle mention?

- ○ 1.Très bien
- ○ 2.Bien
- ○ 3.Passable
- ○ 4.Insuffisant

11. Avez-vous l'intention de revenir à la Nuit européenne des musées?

- ○ 1.Oui
- ○ 2.Non
- ○ 3.Ne sait pas

24. Avez-vous l'intention de parler de la Nuit européenne des musées sur un média en ligne?

- ○ 1.Oui
- ○ 2.Non

25. Sur un échelle de 0 à 10, jusqu'à quel point recommanderiez-vous la visite de ce musée à une ou des personnes de votre entourage?

☐

Votre venue aujourd'hui: circonstances et contexte

14. Est-ce votre première participation à la Nuit européenne des musées?

- ○ 1.Oui
- ○ 2.Non

Je suis venu(e)

☐

14 bis. Année de la dernière participation

☐

15. Est-ce votre première venue dans ce musée?

- ○ 1.Oui
- ○ 2.Non

Je suis venu(e)...

☐

15 bis. Année de la dernière visite

☐

16. Pourquoi participez-vous à la Nuit européenne des musées?

- ☐ 1.Intérêt lieux culturels
- ☐ 2.Proximité avec manifestation
- ☐ 3.Animations proposées
- ☐ 4.Gratuité

17. Etes-vous de passage dans la région?

- ○ 1.Oui
- ○ 2.Non

18. Vous êtes venu(e)...

- ☐ 1.Seul(e)
- ☐ 2.Entre amis
- ☐ 3.En couple
- ☐ 4.En famille entre adultes
- ☐ 5.En famille avec enfants

19. La gratuité a-t-elle compté dans votre décision de visite?

- ○ 1.Non pas du tout
- ○ 2.Oui un peu
- ○ 3.Oui sinon pas venu
- ○ 4.Pas gratuit

20. Comment avez-vous pris connaissance de la Nuit eurépoéenne des musées et/ou de son programme?

- ☐ 01.Affiches
- ☐ 02.Office de Tourisme
- ☐ 03.Guide touristique, dépliant
- ☐ 04.Réseaux sociaux
- ☐ 05.Site Internet Nuit
- ☐ 06.Comité d'entr., assoc.
- ☐ 07.Bouche-à-oreille
- ☐ 08.Presse et médias
- ☐ 09.Toujours connu
- ☐ 10.Autres : communication des musées
- ☐ 11.Autres: hasard
- ☐ 12.Autres

Autres

☐

33. Avez-vous visité un musée ou en exposition...

	Ces 12 derniers mois	Au moins 1 fois dans votre vie
De beaux arts	○	○
D'art moderne ou contemporain	○	○
De sciences, techniques et industrie	○	○
D'histoire, de mémoire	○	○
D'archéologie, de préhistoire	○	○
De sociétés et civilisations	○	○

D'architecture, de design, d'arts décoratifs

○ 1.Ces 12 derniers mois ○ 2.Au moins 1 fois dans votre vie

De photographie

○ 1.Ces 12 derniers mois ○ 2.Au moins 1 fois dans votre vie

29. vous êtes:

○ 1.Femme ○ 2.Homme

30. Votre année de naissance

[ ]

31.Lieu de Résidence

○ 1.France ○ 2.Autre pays

31bis. Votre lieu de résidence habituel: n° département

[ ]

32. Votre plus haut diplôme:

☐ 01.Certificat d'étude ☐ 02.CAP/BEP
☐ 03.BEPC ☐ 04.Bac
☐ 05.Bac+2 ☐ 06.Bac+3
☐ 07.Bac+4 ☐ 08.Bac+5
☐ 09.Bac+8 ☐ 10.Formation continue ou professionnelle
☐ 11.Aucun

33. Actuellement vous êtes:

☐ 1.En activité ☐ 2.élève ou étudiant
☐ 3.parent au foyer, ss profession ☐ 4.Retraité
☐ 5.Recherche d'emploi

42. Quel est, ou était, votre profession?

[ ]

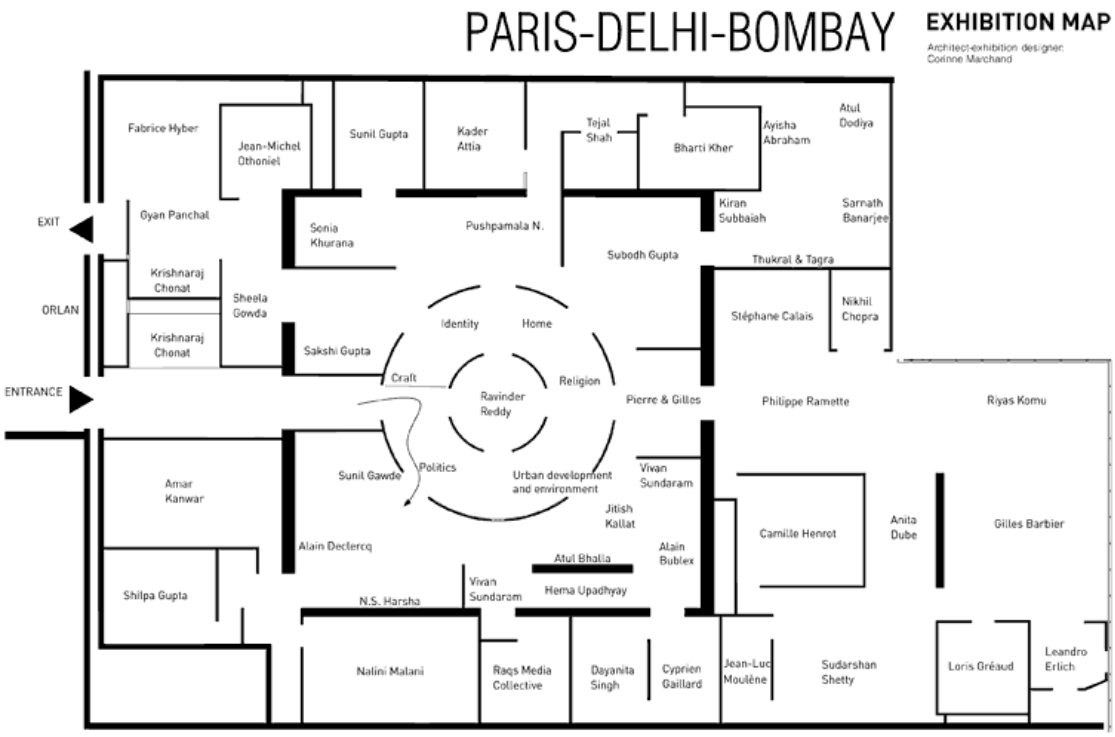
35. Si vous deviez décrire la Nuit européenne des musées en trois mots...

[ ]

ANNEXE D : Tableau de regroupement des thématiques des entretiens

Éclairage (Lumière naturelle/artificielle, Contraste lumineux)													
Entretien n°	Jour	Heure	Sexe	âge	Département	Déjà venu au musée	combien de fois dans l'année va au musée	combien de fois dans l'année sortie culturelle	compagnie	Groupe professionnel	Niveau d'études	Durée entretien	commentaire
2	mercredi 21/12	18h35	F	20	13	non	1 fois par an	plus d'1 fois par mois	amis	étudiant	bac+1/2	19:22	J'y suis déjà allée de jour, c'est magnifique avec le soleil. C'est vrai que dans l'exposition ce n'est pas homogène.
													Après je comprends qu'on veuille mettre en valeur les œuvres mais les partie dans l'ombre c'est fatigant pour les yeux les contrastes.
													Les effets de lumière ont forcément un effet sur l'œuvre en elle-même, avec la lumière du jour y a une homogénéité.
													Et le jeu d'ombres et de lumière, je veux dire un cheval, par exemple celui qui est en face, éclairé de cette manière c'est le cheval qui est mis en valeur, c'est la fougue tout ça…alors que peut-être avec une lumière plus plate dessus on aurait eu quelque chose de plus morne, moins de vie.

ANNEXE E : Plan de l'exposition Paris-Delhi-Bombay



ANNEXE F : Questionnaire et guide d'entretien Centre Pompidou

[En journée]
Qu'avez-vous pensé de votre visite ? Ça vous a plu ?
Qu'est-ce qui vous a particulièrement frappé ou intéressé ?
Votre visite s'est bien passée elle était agréable ?
Avez-vous ressenti une ambiance particulière ? Des émotions particulières pendant votre visite ?
Pourquoi être venu à cet horaire-là aujourd'hui ?
Venez-vous de temps en temps au centre ?
Que pensez-vous du bâtiment et de la montée avec la vue sur Paris et cette musique?
[En nocturne]
Etes-vous venue pour la nocturne ?
Qu'est-ce qui vous plaît dans les nocturnes ?

1) Vous êtes :
1 ☐ Un homme 2 ☐ Une femme

2) Vous habitez :
1 ☐ En France → Département : |___|___|
2 ☐ A l'étranger → Pays : |___|___|___|

3) Votre activité :
1 ☐ Actif en emploi
2 ☐ En recherche de votre premier emploi
3 ☐ En recherche d'emploi (mais vous avez déjà travaillé auparavant)
4 ☐ En congé longue durée
5 ☐ Etudiant (enseignement supérieur)
6 ☐ Elève (collégien ou lycéen)
7 ☐ Retraité
8 ☐ Autre inactif

4) Votre profession :
01 ☐ Artiste
02 ☐ Enseignant (université, faculté, grande école)
03 ☐ Enseignant au lycée, collège
04 ☐ Enseignant en primaire
05 ☐ Agriculteur
06 ☐ Cadre supérieur
07 ☐ Profession Libérale
08 ☐ Artisan, commerçant, chef d'entreprise
09 ☐ Profession intermédiaire, cadre moyen
10 ☐ Employé, personnel de service
11 ☐ Ouvrier
12 ☐
13 ☐

5) Votre niveau d'études :
1 ☐ Etudes primaires
2 ☐ Etudes secondaires (collège, lycée)
3 ☐ Bac ou niveau bac
4 ☐ Bac + 1 ou 2 (BTS, DUT, DEUG, écoles professionnelles, prépa)
5 ☐ Bac + 3 ou 4 (licence, maîtrise, master1)
6 ☐ Bac + 5 et plus (master2, doctorat, grandes écoles)

6) Votre domaine d'études :
1 ☐ Pas de spécialité
2 ☐ Lettres, langues, philosophie
3 ☐ Sciences humaines et sociales
4 ☐ Economie - gestion - écoles de commerce
5 ☐ Droit
6 ☐ Maths, Sciences et techniques, écoles d'ingénieur
7 ☐ Médecine - Pharmacie – Santé
8 ☐ Art - architecture – spectacles
9 ☐ Autres

ANNEXE G : Guide d'entretien musée du Louvre

I. Le parcours de visite

Racontez-moi votre visite ?

Quelque chose vous a frappée ?

Qu'avez-vous ressenti lors de la visite ? Quelles sont vos impressions ?

Dans quel état d'esprit êtes-vous venu visiter ? Quel était votre objectif ?

II. L'horaire de visite

Pourquoi être venu aujourd'hui à cet horaire ?

Quels sont vos moments favoris pour sortir ? Quelles sont vos habitudes en matière de sorties ?

Pour vous aller au musée c'est au même niveau qu'une sortie de loisir comme le cinéma ou une promenade ?

III. La lumière

Que pensez-vous de la lumière ?

A-t-elle une influence sur votre visite ? Ombres portées, ambiance…

IV. L'architecture

La pièce où nous nous trouvons vous inspire-t-elle ?

Comment la trouvez-vous ?

Est-ce que ça a une influence sur votre vision des choses ?

Sentez-vous des ambiances différentes suivant les différentes architectures et pièces du musée ?

Les ouvertures sur l'extérieur ont-elles une importance pendant votre visite ?

V. La nocturne

Que pensez-vous des nocturnes ?

Voyez-vous une différence avec une visite en journée ?

Y a-t-il une ambiance particulière ?

Va-t-on au musée le soir dans un état d'esprit différent de la journée ?

Que vous évoque la nuit dans un musée ?

Y a-t-il un sentiment de privilège pendant la nocturne ?

VI. Conditions de visite

Votre visite était agréable ? Elle s'est bien passée ?

Si vous venez en soirée, la journée de travail ou de visite ne vous a pas fatigué ?

Avez-vous eu du monde ?

VII. L'image du musée

Que pensez-vous du musée ?

Avez-vous l'impression d'avoir le musée pour vous seul?

Votre image du musée a-t-elle changé après votre visite ?

En quelques mots, que diriez-vous à un ami pour lui donner envie de partager votre expérience de visite ?

VIII. Le discours de l'exposition

Est-ce que vous pourriez me parler de cet ensemble ?

Qu'est-ce qu'il vous évoque ?

Est-ce qu'il vous évoque quelque chose de différent à un autre moment de visite ? (jour ou nuit)

Est-ce que le changement de contexte de visite (jour ou nuit) joue sur ce que vous retirez de votre parcours de visite, sur ce que les œuvres vous disent ? En quoi ?

Trouvez-vous que de nuit avec un éclairage artificiel il y a une plus importante mise en scène des œuvres ?

Que retenez-vous de votre parcours de visite ?

ANNEXE H : Questionnaire musée du Louvre

1. **Etes-vous :** 1 ☐ Un homme 2 ☐ Une femme

2. **Quelle est votre année de naissance ?** 1 9 I__I__I

3. **Vous habitez :**

1 ☐ En France à Département : |___|___|

2 ☐ A l'étranger à Pays : |___|___|___|

4. **Etes-vous déjà venu dans ce musée ?**

1 ☐ Oui 2 ☐ Non

5. **Combien de fois dans l'année, environ, allez-vous dans un musée ?**

1 ☐ Plus d'une fois par mois 4 ☐ Une fois tous les trois mois 7 ☐ 1 fois par an

2 ☐ Une fois par mois 5 ☐ 2 à 3 fois par an 8 ☐ Moins d'une fois par an

6. **Combien de fois dans l'année, environ, faîtes-vous une sortie culturelle (cinéma, théâtre, opéra, concert…)?**

1 ☐ Plus d'une fois par mois 4 ☐ Une fois tous les trois mois 7 ☐ 1 fois par an

2 ☐ Une fois par mois 5 ☐ 2 à 3 fois par an 8 ☐ Moins d'une fois par an

7. **Avec qui avez-vous visité ce musée aujourd'hui ?**

1 ☐ En famille 4 ☐ Seul

2 ☐ Avec des amis 5 ☐ En couple

8. **Quelle est votre activité professionnelle ?**

1 ☐ Actif en emploi 4 ☐ En congé longue durée 7 ☐ Retraité

2 ☐ En recherche de votre premier emploi 5 ☐ Etudiant (enseignement supérieur) 8 ☐ Autre inactif

3 ☐ En recherche d'emploi (mais vous avez déjà travaillé auparavant) 6 ☐ Elève (collégien ou lycéen)

9. **Quel est votre niveau d'études :**

1 ☐ Etudes primaires

2 ☐ Etudes secondaires (collège, lycée)

3 ☐ Bac ou niveau bac

4 ☐ Bac + 1 ou 2 (BTS, DUT, DEUG, écoles professionnelles, prépa)

5 ☐ Bac + 3 ou 4 (licence, maîtrise, master1)

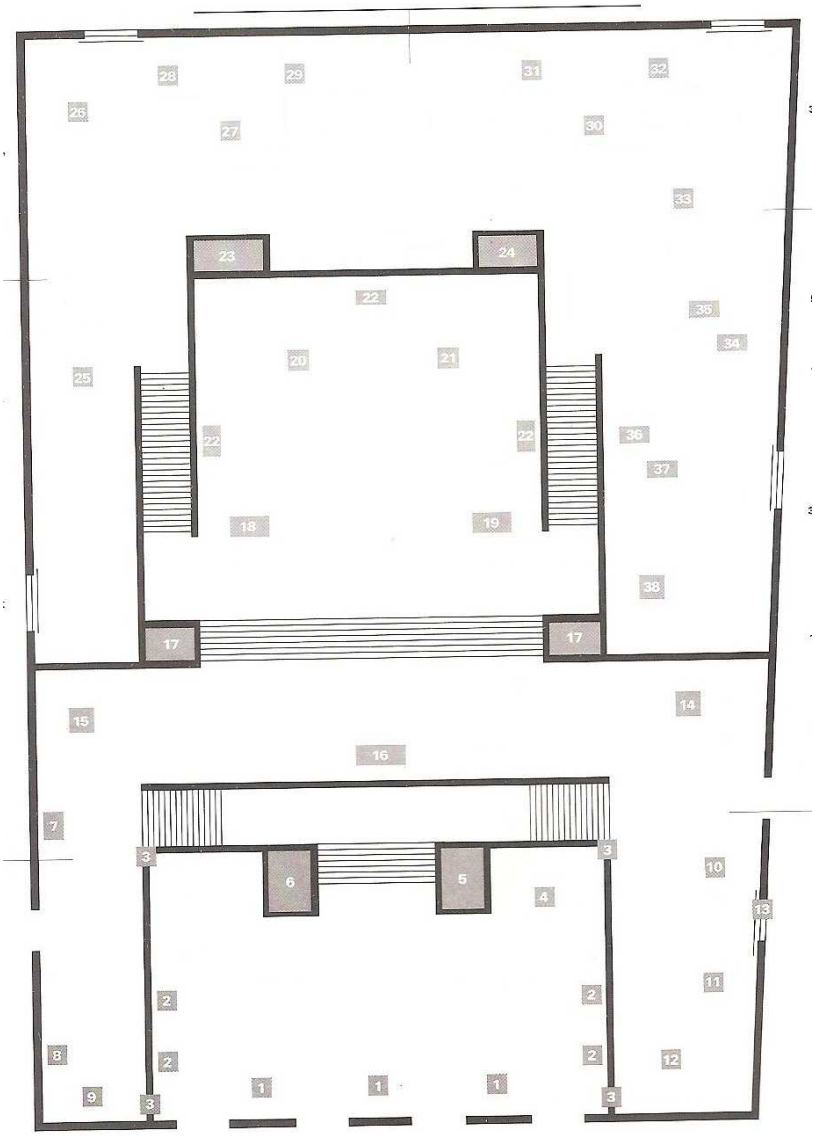
6 ☐ Bac + 5 et plus (master2, doctorat, grandes écoles)

ANNEXE I : Guide d'observation musée du Louvre

N° sexe : âge : visite avec :

Durée de visite :

Regarde autour de soi : ras / Regarde en l'air : rl / Regarde œuvre : ro + durée / Regarde cartel : rc + durée / Tourne autour de l'œuvre : t / Interagit avec quelqu'un : i / S'arrête : a + durée / S'assoit : as + durée / Passe sans s'arrêter : p / lire : li / photographie : ph / dessine : d / regarde plan du musée : rp / utilise son téléphone : tél



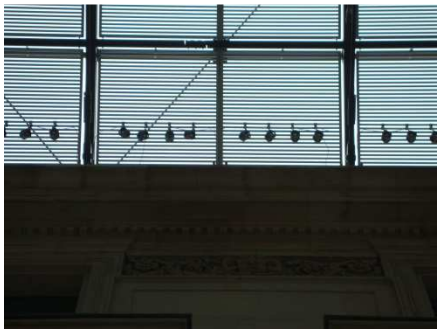
ANNEXE J : Mobilier de la cour Marly

Banc de pierre et délimiteur de la cour Marly.
Ces bancs se retrouvent au rez-de-chaussée et à la terrasse intermédiaire. Leur style rappelle les bancs des jardins royaux du XVIIIème siècle. Ils participent donc de la recontextualisation.

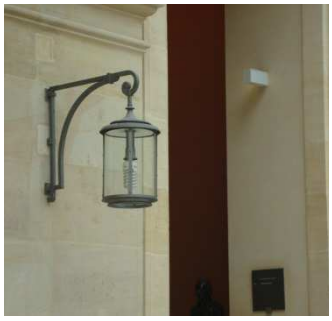
Banc de de la terrasse supérieure de la cour Marly et bouches d'aération.
Ces bancs sont dans un style plus moderne.

Vue de la façade extérieure de la cour Marly, à présent recouverte par une verrière. Le style architectural et son rythme rappelle l'origine extérieure de la cour.

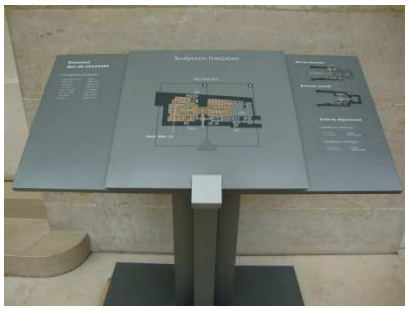
Vue de la verrière au-dessus de la cour Marly.



Spots d'éclairage situé au niveau de la verrière. L'éclairage principal de la salle la nuit est fourni par ces rampes de spots qui font le tour de la verrière.



Lanterne éclairée la nuit, encore une fois son style est celui d'une lumière extérieure et rappelle l'origine de la cour mais aussi le contexte de conservation premier des œuvres.



Plan du Louvre se situant sur la terrasse supérieure, seul plan-table de la cour Marly. Il est à côté d'une sortie/entrée vers les autres salles du département.

Mobilier contenant les fiches de salle. Il existe deux meubles de chaque côté de l'escalier menant à la terrasse centrale.

ANNEXE K : Textes et panneaux de la cour Marly

Panneau d'information générale :

- Titre de la collection du Louvre
- Code couleur plan
- Séparation en trois langues (anglais/frçs/esp)
- Mécène
- N° audioguide

Texte =

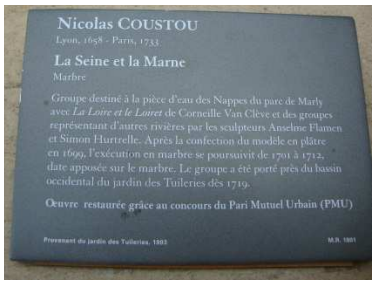
1. La cour et son histoire : couverture de la verrière en 1993/construction Napoléon III/fonction administration
2. Les œuvres présentées : sculptures marbre et bronze venant du parc de Marly, créé par Louis XIV comme lieu de loisir, intime (histoire, origine, but et technique de création)/sculpture française et Denon pour antiques/ regard attiré sur les quatre groupes équestres/histoire collection des œuvres (Tuileries puis éparpillées en extérieur puis Louvre pour restauration et protection)

Panneau indicateur salle :

- Code couleur du plan du Louvre (marron)
- Département du Louvre (sculptures françaises)
- Flèche de direction
- Nom de la salle indiquée (cour Marly)
- (Sens de visite)
- (Dates œuvres)

Panneau explicatif + dessin :

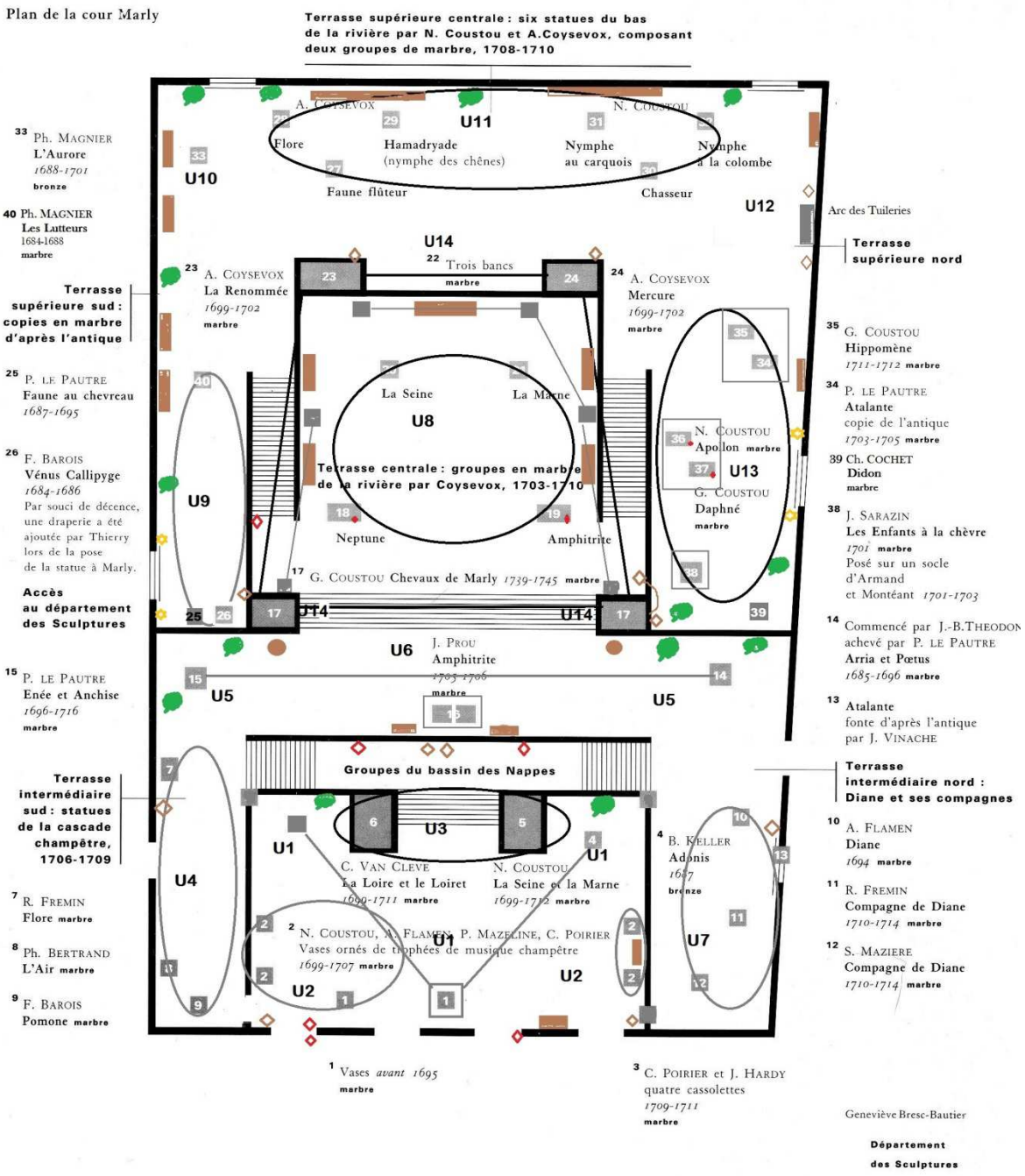
- (nom de la collection de panneaux)
- Texte (à droite)
- Dessin (à gauche) : légende (titre, auteur, lieu de conservation)



Cartel artiste :

- Artiste et ses dates
- Titre
- Matériau
- Explication
- (mécène)
- (dessin avec légende)
- N° inventaire
- Date entrée au Louvre ou collection

ANNEXE L : Plan de la cour Marly avec indication des unités



ANNEXE M : Description de la cour Marly

L'entrée et les 3 arcades

Récapitulatif : 6 panneaux indicateurs

Arcade de droite (n°4)
1 panneau indicateur

Arcade du milieu (n°2)
1 panneau indicateur « cour Marly », sans dates.

Arcade de gauche (n°1)
4 panneaux indicateurs :
2 au mur de droite :
Salle : « cour Marly »
Salles liées « Moyen-Age, Renaissance, XVIIe s »
2 au mur de gauche :
Sortie
Salle « cour Puget)

Rez-de-chaussée

Récapitulatif : 2 arbres/2 sièges/2 panneaux informations/8 œuvres sur socle au sol (5 vases, 3 statues, 2 groupes sculptés ornant escalier)/1 piédestal protégé par « potelés »

Mur des arcades
2 panneau d'information « cour Marly » à chaque bout du mur.

Sculpture « Compagne de Diane » et « piédestal » :
Cartel artiste : commande

1 « vase orné de reliefs figurant des jeux d'enfants » :
Cartel titre : histoire de l'œuvre

Mur de droite
2 « vases ornés de trophées d'instrument de musique » :
Cartel titre : origine commande de l'œuvre/sculpteurs et leurs dates/emplacement dans parc/histoire de l'œuvre et de son exposition

Sculpture « Aristée » :
Cartel artiste : iconographie

Escalier
2 groupes sculptés :
A droite : « La Seine et la Marne » :
Cartel artiste + mécène : histoire œuvre/commande/sculpteur
A gauche : « La Loire et le Loiret » :
Cartel artiste + mécène : histoire œuvre/commande/sculpteur

Mur : 4 panneaux
2 panneaux indicateurs salle
1 panneau mécène
1 panneau explicatif sur la cour Marly « Sculptures du parc de Marly aux temps de Louis XIV et Louis XV
1 panneau explicatif sur la cour Marly « Histoire du palais, cour Marly » : n° audioguide, titre et nom de salle, histoire des travaux du Louvre depuis Napoléon III et changement de fonction de la cour/les architectes de la cour

Mur de gauche
2 « vases ornés de trophées d'instrument de musique » :
Cartel titre : origine commande de l'œuvre/sculpteurs et leurs dates/emplacement dans parc/histoire de l'œuvre et de son exposition

Sculpture « Mercure » :
Cartel artiste : histoire œuvre

<u>Terrasse inférieure</u>

Récapitulatif : 4 arbres et 2 bancs, 5 panneaux, 2 meubles à fiches de salle, 13 sculptures

Partie gauche
3 panneaux :
1 panneau explicatif + dessin « cascade rustique » : texte= emplacement dans le parc/nom/matériaux/sculpteurs. Dessin = la cascade rustique.
1 panneau indicateur « sortie »
1 panneau indicateur « exposition temporaire »

4 sculptures (du fond vers l'escalier) :
« L'air » (à G) : cartel artiste + mécène = histoire de l'œuvre, exposition.
« Pomone » (à D) : cartel artiste + mécène = histoire de l'œuvre, exposition.
« Flore » (en face de l'escalier) : cartel artiste + mécène = histoire de l'œuvre, exposition.
« Enée et Anchise » : cartel artiste = iconographie/sculpteurs et leurs dates.

Partie centrale
2 meubles à fiches de salle :
Sur la gauche de la partie centrale, fiche de salle « feuillet 5. 21 » « La sculpture du parc de Marly (I) » : 5 langues (japonais/allemand/espagnol/italien/français)
Sur la droite, fiche de salle « feuillet 5. 38 » « La sculpture du parc de Marly (II) » : 5 langues (japonais/anglais/espagnol/italien/français

2 sculptures de nymphes au centre :
« Aréthuse » (à G) : cartel artiste + dessin + mécène = commande/sculpteur/histoire de l'œuvre, expo. Dessin la « fontaine de la Nymphe » (auteur, pays, date, matériau, collection).
« Amphitrite » (à D) : cartel artiste + dessin = commande. Dessin « fontaine d'Amphitrite au parc de Marly » (matériau et technique, lieu de conservation).

Partie droite
2 panneaux :
Panneau indicateur « ascenseur »
Panneau explicatif « Diane et ses compagnes » = commande de l'ensemble des sculptures/sculpteurs/lieu de conservation.

2 « consoles ornées de feuilles d'acanthe et d'une tête de chien »
Cartel artiste = fonction et emplacement dans le groupe de Diane/renvoi à la statue de Flamen

5 sculptures (du fond vers l'escalier) :
« Compagne de Diane » de Mazier : cartel artiste + dessin de l'œuvre= histoire de l'œuvre.
« Compagne de Diane » de Frémin : cartel artiste = pourquoi a été faite et quand
« Compagne de Diane » de Flamen : cartel artiste + dessin de la fontaine de la nymphe= explication de l'ensemble/histoire de l'œuvre.
« Diane » de Flamen : cartel artiste + dessin du bosquet de Diane du parc de Marly au XVIIe = emplacement à Marly
« Arria et Poetus » : cartel artiste= explication iconographie/histoire de création (réalisation par les sculpteurs)

<u>Terrasse centrale</u>

Récapitulatif : 5 bancs, 3 panneaux, 10 sculptures, 2 cartels d'interdiction

3 panneaux :

Panneau indicateur salle (escalier G) : code couleur plan/département/flèche/sens de visite/vers Moyen-âge, Renaissance, XVIIe.
Panneau explicatif (mur droit derrière banc) : « La rivière du parc Marly », texte + dessin = description de la cascade du parc de Marly/histoire des sculptures et de leur exposition. 2 dessins = « La rivière Marly » et un zoom sur « la partie haute de la rivière Marly » avec légende (titre/date/technique (dessin aquarellé)/lieu de conservation de l'original). Dépôt des sculptures, n° d'inventaire et date.
Panneau explicatif (en bas de l'escalier D) : « Les chevaux de Marly » + dessins = artiste et ses dates et lieux/commande/fonction décorative/emplacement/sculpteur/histoire de l'œuvre et de son exposition/ matériau. 2 dessins = photographie des chevaux sur les Champs-Elysées + dessin des chevaux dans un parc.

4 « cassolettes » (aux 4 coins de la terrasse) :
Cartel artiste = histoire de l'œuvre et de son exposition

2 « vases ornés de masques de femmes entourés de plantes »
Cartel titre = pays d'origine et date de création, matériau/ histoire de l'œuvre et de son exposition

4 sculptures :
« Amphitrite » (1ère à D) : cartel artiste + mécène = description iconographique/emplacement dans la cascade du parc de Marly/histoire de l'œuvre et de son exposition. Cartel d'interdiction.
« Neptune » (1ère à G) : cartel artiste + mécène = description iconographique/emplacement dans la cascade du parc de Marly/histoire de l'œuvre et de son exposition. Cartel d'interdiction.
« La Marne » (2ème à D) : cartel artiste + mécène = emplacement dans la cascade du parc de Marly/histoire de l'œuvre et de son exposition.
« La Seine » (2ème à G) : cartel artiste + mécène = emplacement dans la cascade du parc de Marly/histoire de l'œuvre et de son exposition.

<u>Terrasse supérieure</u>

Récapitulatif : 13 arbres, 11 bancs, 8 panneaux, 19 sculptures, 1 cartel d'interdiction, 1 protection type « potelé »

Partie gauche

2 panneaux indicateurs (porte au bout à G) :
1 panneau indicateur salle : sens de la visite

1 panneau indicateur salle : Moyen-âge

1 « Cheval retenu par un palefrenier dit cheval de Marly » :
cartel artiste + mécène sans explication mais
panneau explicatif « Les chevaux de Marly » (idem terrasse centrale au bas de l'escalier D).

4 sculptures (du cheval à l'escalier) :
« Faune au chevreau » : cartel artiste + mécène = origine du modèle/sculpteur/histoire de l'œuvre.
« Vénus callipyge » : cartel artiste + mécène = origine du modèle/ histoire de l'œuvre.
« Les lutteurs » : cartel artiste = origine du modèle/ histoire de l'œuvre.
« L'aurore » (en bronze) : cartel artiste + mécène = origine du modèle/ histoire de l'œuvre.

Partie centrale

1 cheval : « La Renommée montée sur Pégase » (en haut de l'escalier G) :
Panneau explicatif « La Renommée du roi » + dessin = commande/but de la sculpture/emplacement dans le parc de Marly/iconographie/histoire de l'œuvre/titres des œuvres et leurs dates. 2 dessins : « Abreuvoir du parc de Marly, état originel » (artiste/titre/lieu de conservation) et « La renommée du roi » à l'entrée des Tuileries. N° audioguide.
Cartel artiste + mécène sans explication

6 sculptures le long du mur du fond (de G à D) :
« Flore » : cartel artiste = thème du groupe/emplacement/histoire de l'œuvre
« Berger flûteur » : cartel artiste + mécène = thème du groupe/emplacement/histoire de l'œuvre
« Hamadryade » : cartel artiste = explication du nom/thème du groupe/ emplacement/ histoire de l'œuvre
« Nymphe à la colombe » : cartel artiste + mécène = thème du groupe/emplacement/histoire de l'œuvre
« Chasseur au repos » : cartel artiste + mécène = thème du groupe/emplacement/histoire de l'œuvre
« Nymphe au carquois » : cartel artiste + mécène = thème du groupe/emplacement/histoire de l'œuvre

1 cheval : « Mercure monté sur Pégase » (en haut de l'escalier D) :

Panneau explicatif « La Renommée du roi » + dessin = commande/but de la sculpture/emplacement dans le parc de Marly/iconographie/histoire de l'œuvre/titres des œuvres et leurs dates. 2 dessins : « Abreuvoir du parc de Marly, état originel » (artiste/titre/lieu de conservation) et « La renommée du roi » à l'entrée des Tuileries. N° audioguide.
Cartel artiste + mécène sans explication

Partie droite

1 sculpture architecturale « Arcade ionique du palais des Tuileries »
2 panneaux explicatifs de chaque côté « Arcade ionique du palais des Tuileries » + dessins + mécène : histoire du palais des Tuileries/conservation, histoire de l'œuvre/style, explication ordre ionique et de son choix/décoration et iconographie. 2 dessins : le palais des Tuileries et l'emplacement des arcades + gros plan sur les bagues ornées des colonnes.
Cartel artiste sans explication

2 groupes de sculptures :
« Apollon poursuivant Daphné », groupe de Coustou :
Sur Apollon : cartel artiste + dessin + mécène = iconographie/emplacement/histoire de l'œuvre. 1 dessin : « un bassin des Carpes au parc de Marly avec au centre la statue d'Apollon ».
Sur Daphné : cartel artiste + dessin + mécène = iconographie/emplacement/histoire de l'œuvre. 1 dessin : « un bassin des Carpes au parc de Marly avec au centre la statue d'Apollon ». Cartel d'interdiction.

Hippomène et Atalante

2 sculptures :
« Les enfants et la chèvre » et son « piédestal » : cartel artiste = histoire de l'œuvre/ description du piédestal/sculpteur/iconographie
« Didon » (à G) : cartel artiste + dessin = emplacement dans le parc de Marly/ iconographie/ sculpteur. 1 dessin : « Vue du bosquet d'Agrippine » (auteur, date, origine, matériau)

1 « Cheval retenu par un palefrenier dit cheval de Marly » :
cartel artiste + mécène sans explication mais
panneau explicatif « Les chevaux de Marly » (idem terrasse centrale au bas de l'escalier D et autre cheval).

ANNEXE N : Formulaire de saisie Sphinx enquête musée du Louvre

enquête Louvre nuit/jour

Apprentissage

- ☐ 1.apprendre
- ☐ 2.connaissances
- ☐ 3.mémoire
- ☐ 4.histoire
- ☐ 5.lecture

Accompagnement

- ☐ 1.solitude

Rentabilité

- ☐ 1.rentabilité

Privilège

- ☐ 01.privilège
- ☐ 02.distinction
- ☐ 03.connaisseurs
- ☐ 04.consommateurs
- ☐ 05.décalé
- ☐ 06.exceptionnel
- ☐ 07.moins touristes
- ☐ 08.moins d'enfants
- ☐ 09.plus parisien
- ☐ 10.moins conso

Sensations

Détente

- ☐ 1.détente
- ☐ 2.apaisement
- ☐ 3.tranquillité
- ☐ 4.cadre informel
- ☐ 5.chez soi

Fatigue

- ☐ 1.ennui
- ☐ 2.saturation
- ☐ 3.fatigue

Impressionnant

- ☐ 1.impressionnant
- ☐ 2.grandiose

Rapport à l'oeuvre

- ☐ 1.proximité
- ☐ 2.compréhension
- ☐ 3.dialogue
- ☐ 4.esthétique
- ☐ 5.technique
- ☐ 6.icono
- ☐ 7.mouvement
- ☐ 8.concentration
- ☐ 9.ensemble

Intimité

- ☐ 1.intime
- ☐ 2.romantique
- ☐ 3.feutré
- ☐ 4.cocon

Beauté

- ☐ 1.magnifique
- ☐ 2.beauté
- ☐ 3.attirant

Mélancolie

- ☐ 1.mélancolie
- ☐ 2.triste
- ☐ 3.obscur

Charme

- ☐ 1.magie
- ☐ 2.rêve
- ☐ 3.temps
- ☐ 4.charme

enquête Louvre nuit/jour

Contexte

Nuit

- ☐ 1.important
- ☐ 2.noir

Ouvertures

- ☐ 1.extérieur
- ☐ 2.réalité
- ☐ 3.respiration
- ☐ 4.vue

Différences

- ☐ 01.lumière
- ☐ 02.vision
- ☐ 03.ambiance
- ☐ 04.diff j/n
- ☐ 05.états d'esprits
- ☐ 06.visite
- ☐ 07.rapport au musée
- ☐ 08.rythme
- ☐ 09.public
- ☐ 10.démarche

Lumière

- ☐ 01.luminosité
- ☐ 02.vision oeuvre
- ☐ 03.mise en valeur
- ☐ 04.beauté soleil
- ☐ 05.ombres et lumières
- ☐ 06.tamisée
- ☐ 07.plate
- ☐ 08.homogène
- ☐ 09.lisibilité
- ☐ 10.modèle
- ☐ 11.ambiance
- ☐ 12.mise en scène

Contextualisation

- ☐ 1.historique
- ☐ 2.oeuvre
- ☐ 3.cour

Imaginaire

- ☐ 1.films
- ☐ 2.mystère
- ☐ 3.vie
- ☐ 4.interdit
- ☐ 5.aventure
- ☐ 6.rêve

CSP

Horaire

- ○ 1.jour
- ○ 2.nuit

Jour

- ○ 1.lundi
- ○ 2.mercredi
- ○ 3.jeudi
- ○ 4.vendredi
- ○ 5.samedi
- ○ 6.dimanche

Age

- ☐ 1.15-19 ans
- ☐ 2.20-24 ans
- ☐ 3.25-34 ans
- ☐ 4.35-44 ans
- ☐ 5.45-54 ans
- ☐ 6.55-64 ans
- ☐ 7.65-74 ans
- ☐ 8.75 ans et plus

Sexe

- ☐ 1.femme
- ☐ 2.homme

enquête Louvre nuit/jour

Niveau d'études

- ☐ 1.Bac+5 et +
- ☐ 2.Bac+3/4
- ☐ 3.Bac+1/2
- ☐ 4.Bac
- ☐ 5.études secondaires

Compagnie

- ☐ 1.amis
- ☐ 2.seul
- ☐ 3.couple
- ☐ 4.famille

Groupe professionnel

- ☐ 1.actif
- ☐ 2.étudiant
- ☐ 3.retraité
- ☐ 4.recherche du 1er emploi
- ☐ 5.en recherche d'emploi
- ☐ 6.autre inactif

Département

☐

Région

- ☐ 1.région parisienne
- ☐ 2.province
- ☐ 3.Québec
- ☐ 4.Belgique
- ☐ 5.USA
- ☐ 6.Allemagne
- ☐ 7.Brésil
- ☐ 8.Russie

Habitudes muséales et culturelles

Visites annuelles musée

- ☐ 1.plus d'une fois par mois
- ☐ 2.une fois par mois
- ☐ 3.une fois tous les 3 mois
- ☐ 4.2 à 3 fois par an
- ☐ 5.une fois par an
- ☐ 6.moins d'une fois par an

Déjà venu Louvre

- ☐ 1.oui
- ☐ 2.primo-visiteur

Sorties culturelles annuelles

- ☐ 1.plus d'une fois par mois
- ☐ 2.une fois par mois
- ☐ 3.une fois tous les 3 mois
- ☐ 4.2 à 3 fois par an
- ☐ 5.une fois par an
- ☐ 6.moins d'une fois par an